kindle
مكتبة الحبر الإلكتروني
https://t.me/Bookkn
by. https://t.me/d110d

محمد بن سعد الدكان

بلاغة العقل العربي

تجليات المثاقفة في التراث النقدي





مكتبة الحبر الإلكتروني

https://t.me/Bookkn

by. https://t.me/d110d

د. محمد بن سعد الدكان

بلاغة العقل العربي تجليات المثاقفة في التراث النقدي ــ مقاربة تداولية ـ

تم تحويل الكتاب الى الصيغة النصية بواسطة:

مكتبة الحبر الإكتروني

أسعد الكناني

أصل هذا الكتاب رسالة علمية تقدم بها الباحث لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد إلى قسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي بكلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، وقد تمت المناقشة يوم الأربعاء: 2-7-1433هـ، من خلال لجنة علمية مكونة من:

د. حبيب بن معلا اللويحق

الأستاذ المشارك بقسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي مقرراً

أ.د. صالح بن سعيد الزهراني

الأستاذ بكلية اللغة العربية بجامعة أم القرى عضواً

د. أحمد بن الطيب الودرني

الأستاذ المشارك بقسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي عضواً

وقد أوصت اللجنة بمنح الباحث درجة الدكتوراه بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى والتوصية بطباعة الرسالة وتداولها بين الجامعات.

مقدمــة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء وخاتم المرسلين، نبينا محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:.

التراث.. ذلك السؤال المعرفي الكبير الذي لم يُحسم، والخيط الحضاري الذي نقف على طرف منه الآن، إذ: «نحن في التراث كما نحن في العالم، لا اختيار لنا إلا معه، ولا انفصال لنا عنه»(1).

العالم الذي يتحدث الآن عن حوار الثقافات فيما بينها، ولا يتحدث عن حوار الأفكار داخل هذه الثقافات!

وإن قراءة التراث النقدي العربي، والبحث عن مواطن الفعل والتفاعل داخل حقوله تعد حاجة ثقافية مهمة، تفرضها المسؤولية المعرفية للباحث، وهو يرى ذلك التفاعل بين المناهج النقدية العربية الحديثة فيما بينها، وهي في تبادل معرفي، ومثاقفة دائبة، تفرضها الرغبة في التأثر والتأثير، عبر أشكال متنوعة، وصيغ متعددة، لنسأل بعد ذلك: ألا يوجد في تراثنا النقدي العربي مثاقفة تبرز طبيعة التفكير النقدي منذ تشكُّله الشفاهي الانطباعي وحتى تشكيله الكتابي المنهجي من جهة، وتوقفنا على أشكال التبادل النقدي العربي الذي تم بين صنّاع الخطاب فيه، على اختلاف مشاربهم النقدية من جهة ثانية، وتُبدي لنا الوجهَ الجمالي لشكل الخطاب النقدي العربي القديم ومضمونه، المعبِّر عن هذه المثاقفة من جهة ثالثة؟

ويظل التراث النقدي نفسه موطناً تسكنه إجابة هذا السؤال المهم . على طوله وتعدد أطرافه . تمثّل هذه الإجابة دراسة تباشر هذا التراث من منطق التفاعل بين رواده النقاد، ما أخذ بيدي إلى البحث في (المثاقفة في النقد العربي القديم)، وهي دراسةٌ تنظر إلى المثاقفة، بوصفها ظاهرة، كما تنظر إلى أجزائها المكونة لها، وقيمة كل جزء منها من خلال فصولٍ أربعة.

---

(1) حوارات من أجل المستقبل ، د. طه عبدالرحمن: 11.

أهمية الموضوع وأسباب اختياره:

لقد كان هذا البحث مسؤوليةً قبل أن يكون اختياراً، فمشهد التحول في حياتنا الثقافية ـ ذات المساس بالنقد ـ ظاهر مسفر، إنه لم يكن تحولاً عادياً يمس شكل الخطاب النقدي فحسب، بل كان ظاهرة معقدة، اخترقت شكل الخطاب ومضمونه، وخلخلت توازنه، وحركت ثوابته وسواكنه، ونظرت إلى التراث على أنه من شؤون الماضي الجامد، حتى وُضعَ التراث بهذه النظرة أمام «مرايا مقعرة صغرتْ من حجمه، وقللتْ من إنجازات العقل العربي»[1].

ومن هنا جاء هذا البحث فكرةً عابرة، تحولت إلى هاجس علمي، فإلى مشروع ملحاح محدد، لا مندوحة من الالتزام به، وتجشم أعبائه ومشاقه، وأمامه جاءت أسباب الاختيار ماثلة في الآتي:

1. الرغبة في الكشف عن ظاهرة معرفية كبرى في التراث النقدي، وهي ظاهرة تبادل هذه المعرفة النقدية، بين أفراد البيئة النقدية العربية القديمة، أي: الإجابة عن السؤال الذي انطلق منه بعض النقاد المعاصرين، المهتمين بشأن المعرفة وتداولها داخل الثقافات، وهو السؤال الذي أطلقه ميشال فوكو، وهو يبحث في **حفريات المعرفة** وتاريخ الأفكار:كيف تنتشر المعرفة؟ وكيف تهاجر بعض الأفكار والمفاهيم بين حقولها؟[2]، وهذا إنما يتم من خلال البحث في ظاهرة المثاقفة، في النقد العربي القديم، وأبرز أشكالها التي من خلالها تم تداول المعرفة النقدية وتبادلها بين النقاد العرب القدماء.

2. أن التراث النقدي تراث مُشاع، تعددت فيه الآراء، واختلفت فيه المناهج، وتنوعت فيه وسائل هذا الاختلاف، ولأنه تراثٌ مشاع أصبح البحث فيه واجباً ثقافياً مهمته الكشف عن مظاهر هذا التنوع، وتعدد جوانبه وأساليبه.

3. إذا كان النقد في أصله عبارة عن (خطاب واصف) يعلّق، يشرح، يحلّل نصاً إبداعياً، هو في أصله (خطابٌ موصوف)، فإن من أهم أسباب اختيار هذا الموضوع هو رغبة الباحث في قلبِ ظهرِ المِجنِّ، في العلاقة بين البلاغة والنقد، وذلك بالاتجاه نحو بلاغة الخطاب النقدي العربي

القديم، أي: اعتبار النص النقدي العربي القديم ذاته نصاً جمالياً في شكله ومضمونه، يحدِّث ببلاغةٍ أخرى، هي بلاغة النقد، وعن مبدعٍ آخر هو الناقد العربي القديم، في مثاقفته وتبادله مع الآخر، في البيئة النقدية العربية القديمة، وفي ذلك إبرازٌ لجانب من جوانب الثراء، للخطاب النقدي العربي القديم، من حيث تناوله من زاوية غير مألوفة، وهي زاوية (البلاغة الكامنة فيه)، وهي رغبة أملتها الحيرة أمام ما قدمته بعض البحوث النقدية المعاصرة تجاه الخطاب النقدي القديم، حيث اقتصرت على جانبه الوظيفي التحليلي الماثل في الوجه التطبيقي على النص الإبداعي في التراث، في حين أن الإبداع نفسه يمكن أن يرى في تضاعيف النص النقدي، وهو سؤال يقتضي إنصاتاً وتأملاً.

4. الرغبة في الاستفادة من بعض المناهج والنظريات النقدية الحديثة، خاصة تلك التي تعد من أحدث ما قُدم في الفكر النقدي الحديث، كنظرية (الحوارية) و(تعدد الأصوات) لميخائيل باختين، وبعض المفاهيم والأفكار، في المناهج الدلالية والتداولية الحديثة، وتطبيقها على بعض أشكال التبادل المعرفي، لدى النقاد العرب القدماء، وفق منهج القراءة الحديثة للنص القديم.

منهج البحث:

يتمثل المنهج الذي سلكه الباحث في هذه الدراسة على النحو الآتي:

1. لهذا البحث حدّان، حدٌّ زمني يبدأ من أول شوط من أشواط النقد العربي القديم في العصر الجاهلي، حتى نهاية القرن الخامس، وحدٌّ موضوعي متعلق باختيار أبرز مظاهر المثاقفة في النقد العربي القديم، المتمثلة في: الرواية الأدبية، والحوار النقدي، والحكاية النقدية، والكتابة النقدية.

2. وأما المنهج المهيمن على البحث فهو المنهج التداولي، الذي هو عبارة عن: مقتضيات علمية ومعرفية ومنهجية، تنظر إلى اللغة في استعمال الناطقين لها في مقام التواصل[3]، وتعالج شروط التبليغ والتواصل اللذين يقصد إليهما الناطقون من وراء استعمال اللغة[4]، إذ لا سبيل للكشف عن مظاهر التبادل والتواصل المعرفيين في أي بيئة من البيئات إلا من خلال هذا المنهج، هذا من جهة عامة، ومن جهة خاصة تقول بأنه: «لا سبيل إلى تقويم الممارسة التراثية، ما لم يحصل الاستناد إلى مجال تداولي، متميز عن غيره من المجالات، بأوصاف خاصة، ومنضبط بقواعد محددة، يؤدي الإخلال بها إلى آفات تضر بهذه الممارسة... وعلى هذا فالتداول عندنا متى تعلق بالممارسة التراثية، هو وصفٌ لكل ما كان مظهراً من مظاهر التواصل والتفاعل بين صانعي التراث»[5]، فهذا المنهج التداولي إذن هو الأداة الأولى في يد الباحث.

3. ويأتي المنهج الدلالي بوصفه المنهج المكّمل للمنهج التداولي، والمختص بوصف الأدوات اللغوية، التي تضمنها خطاب المثاقفة بين النقاد، واستنطاق الساكت فيه وتحريكه، بالكشف عن الوجه البليغ لدى الناقد العربي القديم في خطابه، عبر المستويات الدلالية الثلاثة: المعجمي، والتركيبي، والتصويري.

4. تعاملتُ مع كتب التراث النقدي بوصفها كتاباً واحداً: «يتيح لنا بحكم سِمَتَيْ التكرار والتكامل فيه التنقل عبر فضاءاته المختلفة، والاستماع إلى الأصداء المتجاوبة في أرجائه»[(6)]، ومن هنا آثر الباحث الذكرَ والإشارة إلى بعض شواهد المثاقفة وبيّناتها، الموجودة في أبرز مصادر التراث النقدي العربي، والوقوف التحليلي عليها، إذ إن المنهج في مثل هذا السياق يقوم على بعض الأمثلة والشواهد الكفيلة بإثبات الظاهرة، دون الحصر المطلق لنماذجها.

5. أفتتحُ كل فصلٍ من فصول المثاقفة في هذه الدراسة، بمقدمة تكشف عن مفهومه، وحديث بعض النقاد القدماء والمعاصرين عنه، ثم أبيّن مدى علاقته بالمثاقفة في النقد العربي القديم.

6. عند تعدد النماذج وكثرتها في سياق من سياقات المثاقفة، أكتفي بذكر بعض هذه النماذج، والإحالة لبقيتها في الهامش، إضافة إلى أن بعض المسائل والجزئيات المتصلة بظاهرة من مظاهر المثاقفة لا أجد لها إلا النموذج الواحد الذي يعبر عنها.

7. حاولت الاستفادة من أحدث الكتب والنظريات والبحوث النقدية المعاصرة، وتوظيفها في تحليل المادة العلمية، توظيفاً يجسد صورة المثاقفة في التراث النقدي العربي من جهة، ويمنح الباحث الاطلاع على الجديد من الكتب والدراسات والمناهج في عصره، ما يمكن الاستفادة منه في هذه الدراسة.

8. عند الرجوع إلى الكتب النقدية الحديثة المترجمة، أحاول استقاء المعلومة من منبعها الأصلي، إذا كان الكتاب مترجماً، أو الإحالة إلى المعلومة في مظانها الوسيطة، إذا عُدمتُ ترجمة الكتاب.

9. أكتفي بذكر اسم الكتاب ومؤلفه في الهامش، والإحالة على بقية معلوماته في ثبت المصادر والمراجع، درءاً لإطالة الهوامش، المفضية إلى تضخم حجم الرسالة.

10. تكررتْ بعض الشواهد والنماذج في بعض سياقات البحث، عند الحديث عن بعض مفردات المثاقفة، وهو تكرار مردُّه الثراء الموجود في هذه النماذج، وتنوع وجوه دلالتها على أكثر من مقام

من مقامات المثاقفة بين النقاد القدماء.

خطة البحث:

يتكون هذا البحث من مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة، وثبت بالمصادر والمراجع، وفهرس بالموضوعات.

أشرتُ في التمهيد أولاً إلى مفهوم (الثقافة)؛ لِما له من علاقةٍ متينةٍ بمفهوم (المثاقفة)، وأشرت إلى ما أشار إليه الباحثون في هذا السياق، أنه يمكن إجمال (الثقافة) في معنيين كبيرين، هما: المعنى الأنثروبولوجي الذي بمقتضاه تصبح كل فعاليةٍ إنسانية، ونشاط ذهني أو مادي «ثقافة»، والمعنى الآخر: المتصل بالسمات المميّزة لأمةٍ من الأمم، في المعارف، والسلوك، والقيم، وطرائق الإبداع، وأنماط التفكير.

بعد ذلك انتقلتُ إلى مفهوم (المثاقفة)، وقد تناولت هذا المفهوم الذي عليه مدار البحث، من حيث النظر في حضوره أولاً في المدونة النقدية التراثية، ابتداءً من إشارة أبي الفتح ابن جني (291هـ) إلى هذا المصطلح، في ما سمّاه بــ(المثاقفات) بين السلف القديم، وانتهاءً بما أورده أبو حيان التوحيدي (400هـ)، في ما سمّاه بــ(المثاقفة) النقدية بينه وبين أحد معاصريه، ثم التفت بعد ذلك إلى الحضور المعاصر لمفهوم المثاقفة، في البحوث والدراسات والمدارس النقدية الحديثة، لأنتهي بعد ذلك إلى تحرير مفهوم المثاقفة، القائم في أصله على حوار الأفكار، وتبادل الآراء، إنْ على مستوى الاتفاق والتسليم، أو على مستوى التنازع والاحتجاج بين طرفي المثاقفة.

وتأتي (الرواية الأدبية) فاتحةَ فصول هذا البحث، حيث يعبّر هذا الفصل عن حالةٍ من حالات المثاقفة النقدية، وأسلوب من أساليب التبادل والتواصل المعرفي لدى العرب، في بداية العهد النقدي العربي، من خلال المناقلة للمرويات الأدبية، بين الفرد والفرد، والقبيلة وأختها، أو بين الأمصار العربية بعضها مع بعض، في البيئة النقدية العربية القديمة.

وقد جاء هذا الفصل في مباحث أربعة، يحاول أن يجيب المبحث الأول عن السؤال المتعلق بــ(دوافع الرواية الأدبية)، حيث تكشف شواهد هذا المبحث عن مشهد من مشاهد المثاقفة، يتم من خلال المناقلة للمرويات الأدبية، إما بدافع البحث عن قيمة أخلاقية، أو غاية تعليمية، أو هدف اجتماعي، أو بدافع البحث عن الإطراف والإمتاع، كما تكفل المبحث الثاني بالحديث عن (ضوابط الرواية الأدبية)، وهو مبحثٌ ينطلق من فكرة مهمةٍ، وهي فكرة المسؤولية المعرفية؛ ذلك أن اتخاذ

جملة من الضوابط في تلقي المرويات الأدبية، يحقق للمثاقفة أهميتها وفاعليتها، ويحقق للذات الناقدة مسؤوليتها، وقد ركزت في هذا المبحث على ثلاثة ضوابط، هي: الضابط الأخلاقي، والعلمي، والبيئي، ثم تناولت في المبحث الثالث (لغة الرواية الأدبية)، وهو مبحث ينهض إلى التحليل الدلالي لألفاظ التحمل والأداء بين الرواة، كما ينظر في السياق التداولي، بالكشف عن العلاقة بين الراوي، والمروي له، وختمت هذا الفصل بالحديث عن (سمات الرواية الأدبية).

بعد ذلك يأتي (الحوار النقدي) في الفصل الثاني من فصول هذا البحث، معبّراً عن ذلك المقام الذي انتقلت فيه المعرفة النقدية من مقام الإبلاغ والأداء، في الرواية الأدبية، إلى مقام الإقناع والاحتجاج والاستدلال، وهو انتقال طبيعي، وتحول مرتبط بتحول الخطاب الثقافي العام، الذي شهدته بعض بيئات العلوم والمعارف، في التراث العربي.

وقد انتظم هذا الفصل في مباحث أربعة، قدّمتُ لها بحديثٍ عن مفهوم (الحوار) وحضوره في المدونة التراثية النقدية، ومفهومه في الدراسات التداولية المعاصرة، كما أشرت بعد ذلك إلى علاقة الحوار النقدي بالمثاقفة، ثم شرعت بعد ذلك في المبحث الأول، وهو (أنماط الحوار النقدي)، وفيه عرضت فيه لنمطين حواريين نقديين هما: الحوار النقدي التعليمي، والحوار النقدي الحجاجي، ثم انتقلت بعد ذلك إلى المبحث الثاني، الذي خصص للحديث عن (دوافع الحوار النقدي)، التي تتمثل في الموازنة، والمناصرة، والمباحثة، وسنجد أنها قد تنوعتْ تنوعاً يميّز بعضها عن بعض، ويقي بعضها من التقاطع مع بعضها الآخر، كما تناولت في المبحث الثالث (لغة الحوار النقدي)، بوصفها الوسيلة التي تكشف لنا عن العدة والعتاد لدى كل طرف من أطراف الحوار النقدي، ثم ختمتُ هذا الفصل بالحديث عن (سمات الحوار النقدي).

وفي الفصل الثالث، انتقلت إلى النظر في تبادل المعرفة النقدية، لدى العرب القدماء، من خلال (السرد)، وتحديداً من خلال (الحكاية النقدية)، بشخصياتها، ولغتها، وفضائها، وهي المباحث التي بُنِيَ عليها هذا الفصل، حيث تناولت في المبحث الأول (شخصيات الحكاية النقدية)، من خلال النظر في مفهومها، وسماتها، وأنماطها، وخلفياتها الثقافية والأيديولوجية، التي ظهرت من خلال حركة التبادل المعرفي، داخل مقام الحكي النقدي، ثم انتقلت بعد ذلك إلى (لغة الحكاية النقدية)، وقد ركزت على مقامين اثنين، هما: مقام (العرض الحكائي)، الذي يتمثل في أقوال الشخصيات، وأساليب التبادل اللغوي بينهم، داخل الحكاية النقدية، كما يتمثل في مقام (السرد الحكائي)، وهو

المتصل بأسلوب السارد، وطريقته اللغوية في سرد الحكاية النقدية، ثم تناولت بعد ذلك (فضاء الحكاية النقدية)، وهو ما كان متصلاً بالحيز الزماني والمكاني الشاهد على حركة التبادل المعرفي داخل الحكاية النقدية، أو في السياق المحيط بها من الخارج، ثم ختمت هذا الفصل بالحديث عن (سمات الحكاية النقدية).

وقد ختمت فصول هذا البحث، بـــ(الكتابة النقدية)، الذي خصص للنظر في تبادل المعرفة في التراث النقدي، عبر (الكتاب)، الذي قال عنه باختين: «إنه فعلٌ كلاميٌّ مطبوع، يشكل أحد عناصر التبادل اللفظي. إنه موضوع نقاشات فعالة تتخذ شكل حوار»(7)، وذلك من خلال مباحث أربعة، يأتي المبحث الأول للنظر في (دوافع الكتابة النقدية)، المتمثلة في: الحاجة، والتخصص، وتنمية الذوق النقدي، وهي دوافع تنطلق من وعي الناقد العربي القديم بأهمية (الكتاب)، بوصفه حاملاً للمعرفة لمتلقيها، ووسيطاً ثقافياً بين المؤلف والقارئ في عملية المثاقفة النقدية، ثم انتقلت بعد ذلك إلى الحديث عن (لغة الكتابة النقدية)، ابتداء من قراءة الدلالات الكامنة وراء لغة المؤلف في كتابته النقدية، التي تكشف عن صورة المثاقفة بينه وبين القارئ، وانتهاءً بالنظر التداولي في العلاقة بين المؤلف والقارئ، ليأتي الحديث بعد ذلك عن (تقاليد الكتابة النقدية)، والذي جعلته للنظر في عادات المؤلفين النقاد القدماء في كتبهم النقدية، حين يتوجهون بخطابهم المعرفي النقدي إلى القرّاء، وذلك من خلال الوقوف على كل من هذه التقاليد الثلاثة: العنوان، والمقدّمات، والخواتيم، لينتهي الحديث بعد ذلك، بالنظر في (سمات الكتابة النقدية).

هكذا إذن بُنيت المثاقفة في هذا البحث، من خلال هذه الفصول الأربعة، التي ألّفتْ بينها، وقدّمتها متقاربةً على اختلافها، متشابهة على تباينها، اجتهد فيها الباحث ما وسعه الجهد في الإجابة عن الأسئلة الشاغلة لكل مظهر من مظاهرها، وحاول أن يقدمها بعد ذلك في ثوب متجانس.

بعد ذلك، ذيّلت البحث بخاتمة سجلتُ فيها أبرز النتائج والتوصيات، مع ثبتٍ بالمصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

وبعد، فإن من أعظم نعم الله على الإنسان أن يمده بتوفيقه وعونه، ويهيئ له أسباب النجاح والفلاح، من ذلك تلك الدعوات الصالحات الطيبات من والدي الحبيب الراحل، غفر الله له ورحمه، فقد كان يوصيني بمستقبلي، وهو يستقبل الموت على فراشه، يسأل عن الموافقة على تسجيل هذا الموضوع، ويحث على إنجازه، بلا ملل ولا كلل، فأسأل الله بمنه وكرمه أن يتغمده بواسع رحمته،

ويسكنه فسيح جناته، والشكر الجزيل الوافر لوالدتي وحبيبتي، لقلبها الذي يحِنّ، ولسانها الذي يسأل، وسجادتها التي بللتها بالدموع وبالدعوات، أسأل الله أن يطيل في عمرها على طاعة وحسن عبادة، كما أشكر أم البنين، رفيقة التفاصيل الصغيرة، والأحلام الكبرى، زوجتي الفاضلة، على تهيئة كل ما من شأنه المساعدة على إنجاز هذا البحث، والعمل عليه دون انقطاع.

كما أن من نعم الله تعالى علي في هذا البحث أن وفقني للاستفادة من سعادة المشرف على هذا البحث الدكتور حبيب بن معلا اللويحق، الأستاذ المشارك بالقسم، فله مني الثناء والدعاء بالبركة في العمر والعلم والعمل.

كما أنني أشكر جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ممثلة بقسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي بكلية اللغة العربية على تذليل سبل البحث، وتمتد حبال شكري للأساتذة خارج الكلية، وأخص منهم سعادة الأستاذ الدكتور سعد أبو الرضا، الذي احتوى هذا البحث، منذ أن كان فكرة إلى أن آل إلى التسجيل، كما أشكر سعادة الأستاذ الدكتور الشاهد البوشيخي، الذي مد لي يد العون في الاستفادة من بعض الكتب والدراسات في شتى مكتبات جامعات المملكة المغربية، كما أشكر سعادة الأستاذ الدكتور حمادي صمود، والأستاذ الدكتور شكري المبخوت من تونس، كما أتقدم بالشكر أيضاً لسعادة الدكتور ظافر الكناني، الذي أفدت منه من خلال الحوار معه، في كثير من جوانب هذا البحث.

كما أقدم شكري وتقديري ووفائي واحتفائي للأستاذين الفاضلين أعضاء لجنة المناقشة، سعادة الأستاذ الدكتور صالح بن سعيد الزهراني، والدكتور أحمد الطيب الودرني، حيث استقبل الباحث قراءتهما ومناقشتهما لهذا البحث برحابةِ صدرٍ من يعلم أن تاريخ العلم هو تاريخ أخطاء العلم!

ويبقى الختام معلقاً بتلك الدعوة التي خطها أبو عثمان الجاحظ: «اللهم إنا نعوذ بك من فتنة القول، كما نعوذ بك من فتنة العمل، ونعوذ بك من التكلف لما لا نحسن، كما نعوذ بك من العُجْبِ بما نحسن»(8).

وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين

د.محمد بن سعد الدكان الرياض 25-12-1433هـ Msds555@gmail.com

(1) المرايا المقعرة . نحو نظرية نقدية عربية . \د. عبد العزيز حمودة: 7.

(2) حفريات المعرفة ، لميشال فوكو، ترجمة: سالم يفوت: \127، وينظر: وظيفة المعرفة ودور التثاقف، د.محمد منصوري، ضمن كتاب التواصل والتثاقف ، لمجموعة من الباحثين، من منشورات عالم التربية في المملكة \المغربية: 251.

(3) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ، د.طه عبدالرحمن: 28.29، وينظر: تجديد المنهج في تقويم التراث، د.طه عبدالرحمن: 243.245.

(4) «تكامل المعارف، اللسانيات والمنطق والفلسفة»، حوار أجراه \مع الدكتور طه عبدالرحمن كلٌّ من د.حمو النقاري، ود.محمد العمري، د.محمد \الباهي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، ع:2، 1988م، ص: 69.

(5) تقويم المنهج في تجديد التراث : 243.244.

(6) المعنى المحال في الشعر ، د.شكري المبخوت، ضمن \ندوة (صناعة المعنى وتأويل النص): 74.

(7) الماركسية وفلسفة اللغة ، لباختين، ترجمة محمد \الولي ويمنى العيد: 129.

(8) البيان والتبيين : 1-3.

التمهيد

مفهوم المثاقفة

1. الحضور في التراث

2. الحضور المعاصر

3. تحرير المفهوم

1. مفهـوم الثقافـة:

تحيل الدلالة المعجمية للفعل (ثقف) إلى ثلاثة معانٍ هي:

1. الحذق والفهم: «ثقف الشيء ثقِفاً وثقافاً وثقوفة، حذقه، ورجل ثَقْفٌ وثَقِفٌ، وثَقُفٌ، حاذقٌ فَهِم»[(1)].

2. الأخذ وسرعة التعلم: «يقال: ثَقِفَ الشيءَ، وهو سرعة التعلم، ابن دريد: ثَقِفْتُ الشيء: حذقته، وثقفته: إذا ظفرت به، قال تعالى: **«فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ فَشَرِّدْ بِهِم مَّنْ خَلْفَهُمْ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ»** (الأنفال: 57). وثَقِفَ الرجل ثقافة أي صار حاذقاً»[(2)].

3. التسوية: فـ: «تَثْقِيفُ الرماح: تسويتها»[(3)]. و: «ثَقَّفه تثقيفاً: سوّاه وقوّمه... ومن المجاز: التثقيف: التأديب والتهذيب».

وبالتأمل في المعاني المعجمية السابقة، نجد أن الثقافة في حقيقتها عمل معرفي، متصل بالفكر والعقل الإنساني، وأسئلته المختلفة المتنوعة، وأنه مهما اتسع هذا المفهوم في ما بعد واغتنى بدلالات جديدة، فإنه يمكن ردّها .كما يرى الباحث. إلى أحد هذه المعاني، القارة في المدونة اللغوية التراثية، وهذا ما حدا ببعض الباحثين إلى التأكيد: «أن القليل من مضامين تعاريف مفهوم (الثقافة)، المستعملة عندنا في الكتابات العربية، حديثة كانت أم معاصرة، متأصل في لغتنا وفي تراثنا، وبأن أغلبها إن لم نقل كلها، إما مستعار أو مقتبس متصرف فيه»[(4)].

وقد قدم بعض الباحثين، في حقل علم الاجتماع، تعريفات للثقافة توحي بشيء من الاتفاق في المضمون، وتشي باختلاف في الأشكال والصيغ المعبرة عن هذا المفهوم، ويبدو تعريف الأنثروبولوجي الإنجليزي إدوارد تايلور هو أقدم التعريفات المعاصرة، حيث يعرف الثقافة في كتابه **الثقافة البدائية** 1871م، فيقول: «هي كل مركب يشتمل على المعارف، والمعتقدات، والفن، والقانون، والأخلاق، والتقاليد، وكل القابليات والعادات الأخرى، التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع»[(5)]، كما أن التعريف الذي قدمه عالم الاجتماع غي روشيه يظهر قدراً من ارتباط الثقافة بالتبادل بين الأفراد، حيث يقول: «الثقافة هي مجموعة من العناصر، لها علاقة بطرق التفكير والشعور والفعل، وهي طرق صيغت تقريباً في قواعد واضحة، والتي اكتسبها وتعلمها وشارك فيها جمع من الأشخاص، تستخدم بصورة موضوعية ورمزية في آن معاً، من أجل تكوين هؤلاء الأشخاص في جماعة خاصة ومميزة»[(6)].

كما أن من النقاد المعاصرين من نظر إلى مفهوم الثقافة، من منطلق مكوناتها الخاصة بمجتمع من المجتمعات، أو بحضارة من الحضارات، كما نجد عند الدكتور طه عبدالرحمن، الذي قدم تعريف الثقافة، بقوله: «الثقافة: هي جملة القيم التي تقوِّم الاعوجاجات الفكرية والسلوكية داخل الأمة، على الوجه الذي يجدد اتصال الفكر والسلوك بأسباب هذه القيم في عالم الآيات، وبالقدر الذي يمكّن هذه الأمة من استرجاع قدرتها على الإصلاح والإبداع؛ طلباً لتنمية الإنسان والارتقاء به في مراتب الكمال العقلي والخلقي»(7).

وقد أقرّت منظمة اليونسكو، في مؤتمرها الذي عقدته للثقافة، في المكسيك عام 1982م التعريف الآتي للثقافة: «إن الثقافة بمعناها الواسع يمكن أن ينظر إليها اليوم على أنها جميع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية التي تميز مجتمعاً بعينه، أو فئة اجتماعية بعينها، وهي تشمل الفنون، والآداب، وطرائق الحياة، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان، ونظم القيم، والتقاليد، والمعتقدات»(8). ومن هذا التعريف رأى بعض النقاد إلى أنه يمكن إجمال (الثقافة) في معنيين كبيرين:

1. المعنى الأنثروبولوجي: الذي بمقتضاه تصبح كل فعالية إنسانية ونشاط ذهني أو مادي «ثقافة»، سواء كان تراكم خبرات، أو صنع أدوات، أو ممارسة تصورات، فهي بهذا المفهوم تقدّم الإنسان فاعلاً ومنفعلاً، وهذا ما يربطنا هنا في مفهوم المثاقفة الذي سيأتي.
2. السمات المميزة لأمة من الأمم، في المعارف والسلوك والقيم، وطرائق الإبداع الجمالي والتقني، وطرز الحياة، ونمط التفكير والسلوك والتعبير، والتطلعات للمثل العليا(9).

2. مفهوم المثاقفة:

إذا تبين مفهوم (الثقافة)، ودلالة هذا المفهوم معجمياً، والتعريف المعاصر المختار له، من بين تعريفات كثيرة له، فإن ما ينبغي بعد ذلك ـ منطقياً ـ هو الانتقال من هذا المفهوم العام، إلى مفهوم خاص، هو من أشد المفاهيم قرباً والتصاقاً بالثقافة: «والمرتبطة بها ارتباطاً وثيقاً»(10)، وهو مفهوم (المثاقفة)، التي هي عليها مدار هذا البحث، وبها مبتدؤه ومنتهاه، فما هو مفهوم المثاقفة؛ من حيث الحضور في التراث النقدي أولاً، ومن حيث الحضور في الفكر المعاصر، ثم ما المفهوم الذي سيختاره الباحث ويروم الاشتغال عليه في النقد العربي القديم؟

وهذا السؤال هو في حقيقته من شأنه أن يقسم الحديث هنا حول مفهوم المثاقفة إلى العناصر الثلاثة الآتية:

1. الحضور في التراث.
2. الحضور المعاصر.
3. تحرير المفهوم.

1. الحضور في التراث النقدي:

تنبّه الجاحظ، في مرحلة مبكرة في تراثنا النقدي، إلى مسألة مهمة تتعلق بـــ(المصطلح) على نحو عام، من حيث امتداده المعرفي، وميلاده التاريخي، وظروف إنتاجه وتداوله بين أرباب المعرفة، في أي حقل من حقولها، وبيّن أيضاً أن لكل علم مصطلحاته الخاصة، فلعلم الكلام مصطلحاته، وللنحاة مصطلحاتهم، وللعروضيين، وأهل الحساب أيضاً، حيث يقول: «ولأن كبار المتكلمين، ورؤساء النظّارين كانوا فوق أكثر الخطباء، وأبلغ من كثير من البلغاء، وهم تخيّروا تلك الألفاظ لتلك المعاني (معاني المتكلمين)، وهم اشتقوا لها من لسان العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا في ذلك سلفاً لكل خلف، وقدوة لكل تابع، ولذلك قالوا: العَرَض، والجوهر... وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد، وقصار الأرجاز ألقاباً، لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب، وتلك الأوزان بتلك الأسماء، كما ذكر الطويل والبسيط والمديد... وكما سمى النحويون فذكروا الحال والظرف وما أشبه ذلك؛ لأنهم لو لم يضعوا هذه العلامات لم يستطيعوا تعريف القرويين وأبناء البلديين علم العروض والنحو، وكذلك أصحاب الحساب قد اجتلبوا أسماء جعلوها علامات للتفاهم»[(11)].

وهنا من خلال كلام الجاحظ هذا، الذي يشير فيه إلى جملة: «من القضايا التي ترتبط بالمصطلح، منها ما يتعلق بأسس وضعه، وأسبابه، ومنها ما يتعلق بخصوصيته وتميزه وانتمائه إلى حقل معرفي معين»[(12)]، يمكن أن نسأل عن قصة الحضور لمصطلح (المثاقفة) في التراث النقدي، بهذا اللفظ تحديداً، وعن دلالاته هناك، إضافة إلى بعض المصطلحات الشقيقة والرافدة له.

وإذا أراد الباحث أن يحدد السياق التاريخي النقدي لبداية الحضور لهذا المصطلح بهذا اللفظ، لدى النقاد القدماء، فسيكون في القرن الثالث، وتحديداً لدى أبي الفتح ابن جني (ت 291هـ)، في كتابه **الخصائص**، فقد أشار إلى جملة من الحوارات والحكايات، التي تضمنت شيئاً من صور التبادل

والتواصل المعرفي، بين العلماء النقاد والأدباء، في شتى حقول المعرفة المتصلة باللغة والنقد والأدب على نحو عام(13)، كما وقف على نحو خاص، أمام بعض النقاد، الذين كانت حلقاتهم موئلاً للمعرفة والتبادل بها، من ذلك الأصمعي، الذي: «هو صناجة الرواة والنَّقَلَة، وإليه محط الأعباء والثَّقَلة، ومنه تجنى الفِقَر والمُلَح، وهو ريحانة كل مغتبق ومصطبح، كانت مشيخة القراء وأماثلهم تحضره . وهو حَدَث . لأخذ قراءة نافع عنه...»(14).

كما أشار إلى تلك اللقاءات المعرفية، التي يتم عقدها في بيت الحاكم، وأمام ناظريه، كتلك المجالس التي يتم عقدها للكسائي، داخل قصر الرشيد: «حتى إن الرشيد كان يجلسه ومحمد بن الحسين على كرسيين بحضرته، ويأمرهما ألا ينزعجا لنهضته»(15)، ووقف كثيراً أمام تلك المواقف الحوارية، التي ساد فيها شيء من الحجاج والمناقضة العلمية، التي قدم لنا من خلالها أولئك العلماء النموذج المعرفي والثقافي الراقي، إذ لم يفسد الخلاف في تلك المثاقفات شيئاً من أواصر الود بينهم، وبعد ذلك يأتي تعليق ابن جني بقوله: «نعم، وإذا كانت هذه المناقضات والمثاقفات موجودة بين السلف القديم، ومن باء فيه بالمنصب والشرف العميم، ممن هم سرج الأنام، والمؤتمِّ بهديهم في الحلال والحرام، ثم لم يكن ذلك قادحاً فيما تنازعوا فيه، ولا غاضاً منه، ولا عائداً بطرف من أطراف التبعة عليه، جاز مثل ذلك في أيضاً في علم العرب، الذي لا يخلص جميعه للدين خلوص الكلام والفقه له، ولا يكاد يعدم أهله الأنق به، والارتياح والمحاسنة»(16).

وهذه الإشارة من ابن جني، والالتفات منه إلى المثاقفة، على مستوى المصطلح، والوعي بالظاهرة، تقتضي من الباحث نظراً وتأملاً، يتجه أولاً إلى الوقوف على إشارته إلى أن هذه الظاهرة (المثاقفة)، هي ظاهرة معرفية كبرى، امتدت وشاعت في جميع حقول المعرفة الإسلامية في التراث العربي، وهذا ما ظهر في قول ابن جني: «وإذا كانت هذه المناقضات والمثاقفات موجودة بين السلف القديم، ومن باء فيه بالمنصب والشرف العميم، ممن هم سرج الأنام، والمؤتم بهديهم في الحلال والحرام...».

كما أن من أهم ما يفيده كلام ابن جني هنا هو أن تلك المثاقفات التي حصلت بين أرباب العلوم والمعارف في التراث العربي، خاصة تلك المعارف، التي عبر عنها ابن جني بمعارف (الحلال والحرام)، قد ساد فيها شيء من (المناقضات) والخصومات العلمية المتبادلة، التي عادت على المعرفة بتناسل الآراء، وتكاثر الأفكار، فاستفاد منها الخلف بعد السلف، وهذا المظهر، أي: مظهر

الخصومة الذي ساد في مشاهد المثاقفة تلك، ما دام أنه . كما يقول. «لم يكن قادحاً فيما تنازعوا فيه، ولا غاضاً منه، ولا عائداً بطرفٍ من أطراف التبعة عليه»، فمن شأنه أن يسود ويعود بمثل هذا العائد على مستوى المثاقفات التي حدثت بين روّاد (علم العرب)، في اللغة والشعر والنقد، وهو العلم «الذي لا يخلص جميعه للدين خلوص الكلام والفقه له، ولا يكاد يعدم أهله الأنق به، والارتياح لمحاسنه»، وهذا ما يمكن أن نسميه بـــ(أخلاقيات المثاقفة) بين القدماء، التي أشار إليها ابن جني في هذا السياق.

وهذه النماذج التي ذكرها ابن جني من مشاهد المثاقفة بين القدماء، قد عبّر عنها في نهاية المطاف، بأنها: «جزء من جملة، وغصن من دوحة، وقطرة من بحر، مما يقال في هذا الأمر»(17)، ولذلك اكتفى باصطفاء بعض النماذج المعبرة عن الظاهرة، وشيوعهما بين السلف القديم، وهو ما يؤكده الباحث هنا، إذ إن نماذج المثاقفة، حتى ولو اقتصرت على حقل من حقول المعرفة في التراث، لا يبلغها الإحصاء ولا يحصيها العدد، إلا أن ذلك لا يمنع من الوقوف على أبرز مظاهرها، والنماذج التي تعبر عن كل مظهر من مظاهر هذه المثاقفة لدى القدماء، تعبيراً واضحاً ومحدداً، في حقل محدد وهو النقد العربي القديم.

وإذا كان حديث ابن جني السابق عن (مثاقفات السلف)، يعبّر عن شيء من التأصيل النظري، لامتداد مفهوم (المثاقفة) بلفظه ودلالته، التي حاول الباحث استخراجها من كلام ابن جني والنظر فيها، فإن ثمة سياقاً آخر، من سياقات حضور (المثاقفة) بهذا اللفظ وما يدل عليه، لدى ناقد آخر بعد ابن جني، وهو أبو حيان التوحيدي (ت 400هـ)، الذي كشف لنا عن جانب من جوانب هذا المصطلح، من حيث حضوره الأصيل، ومنبته العريق في التراث النقدي، وقد جاء ذلك في سياقٍ من أبرز سياقات المثاقفة النقدية، التي سيقف أمامه الباحث، وهو (الحوار النقدي)، الذي جرى بين أبي حيان وأحد ندمائه في **الإمتاع والمؤانسة**، حيث ختم أبو حيان هذا الحوار الطويل بقوله لأبي عبد الله بن العارض، المعروف بابن سعدان: «فلعل هذه المثاقفة تبقى وتروى ويكون في ذلك حُسْن الذكرى»(18).

وهذا التعبير من أبي حيان، يقتضي النظر في مصطلح (المثاقفة) لديه من جانبين؛ أول ينصرف إلى معنى (المثاقفة) في خطابه، وقد أجاب عن ذلك كل من الدكتور أحمد مطلوب في كتابه **معجم النقد العربي القديم**، حين أورد (المثاقفة) بوصفه مصطلحاً من مصطلحات النقد العربي القديم،

وأثبت حديث أبي حيان السابق، وشرح بعد ذلك أن المثاقفة لديه تعني التبادل المعرفي، الحاصل بين هذين الطرفين، وذلك من خلال: «المطارحة في العلم والأدب ومذاكرتهما»(19)، كما أجابت عن ذلك أيضاً الدكتورة طيبة صالح الشذر، في كتابها **معجم المصطلحات الثقافية بين الجاحظ والتوحيدي**، فبينت أن المثاقفة لدى التوحيدي إنما هي شكلٌ: «من أشكال العمل الثقافي»(20)، وفي سياق حديث التوحيدي السابق: «يذكر أبو حيان لفظة مثاقفة بالمعنى الاصطلاحي أي المحاورة والمجادلة العلمية»(21).

والجانب الآخر من جوانب النظر في حديث أبي حيان السابق، يتجه إلى الجانب التطبيقي الظاهر في هذا النص للمثاقفة، وقد جاء من خلال الحوار النقدي، المبني في أحد وجوهه على المقارعة والمجادلة العلمية النقدية، وبهذا نستنتج أن المثاقفة كما حضرت على مستوى التطبيق لدى أبي حيان من خلال هذا المشهد الحواري النقدي، قد حضرت كذلك مستوى التعبير عن هذا المظهر، حيث عبر عنه أبو حيان بأنه من قبيل (المثاقفة) التي تبقى لتُروى.

وإذا تبيّن لنا حضور هذا المصطلح بلفظه، والوقوف على شيء من دلالته، لدى كل من ابن جني وأبي حيّان، فإن ما يحسن أن يشير إليه الباحث هنا أيضاً. في سياق الحديث عن الحضور التراثي لهذا المصطلح، هو ما يجده الباحث من حضور لبعض المصطلحات، القريبة من مصطلح (المثاقفة)، أو المشتقة من مادته الأصلية، وتعبر عن شكل من أشكال المثاقفة لدى النقاد القدماء، فمن ذلك مثالاً، حضور مصطلح (المثقِّف) لدى الجاحظ في سياق حديثه عن المعلِّم المؤدِّب، الذي يقوم بتروية الأشعار للمتعلمين، وتأديبهم بها: «وإنما يمتنع البالغ من المعارف من قِبل أمور تعرض... والموانع قد تكون من قِبَل الأخلاط الأربعة... ومن ذلك ما يكون من خرق المعلم، وقلة رفق المؤدب، وسوء صبر المثقِّف، فإذا صفى الله ذهنه ونقّحه وهذّبه وثقفه... لم يلبث أن يعلم»(22).

كما أن من تلك المصطلحات الشقيقة المرادفة لمصطلح (المثاقفة)، مصطلح (المدارسة) لدى ابن سلام، الذي يعبّر لديه، عن التبادل المعرفي في شأن من شؤون الشعر، والعلم به، والفقه بقضاياه: «يقال للرجل والمرأة في القراءة والغناء: إنه لندي الحلق، طل الصوت، طويل النفس، مصيب اللحن، ويوصف الآخر بهذه الصفة، وبينهما بون بعيد، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له بلا صفة ينتهي إليها، ولا علم يوقف عليه، وإن كثرة المدارسة لتعدي على العلم به، فكذلك

الشعر يعلمه أهل العلم به»[23]، يضاف إلى هذا، حضور هذا المصطلح (المدارسة) لدى عبد القاهر الجرجاني، إلى جانب المصطلح الحواري (المناظرة)، وذلك للتعبير عما يقدمه هذه المدارسة، التي تعني جانباً من جوانب المثاقفة، للمشهد المعرفي والثقافي لدى القدماء في بيئتهم العربية، حيث يقول عبد القاهر: «كانت المدارسة والمناظرة في العلوم، وكرورها في الأسماع، سبب سلامتها من النسيان، والمانع لها من التفلت والذهاب»[24].

وإذا كان مصطلح (المثاقفة) لدى القدماء في التراث النقدي، هذا شأنه وشأن حضوره لديهم، فكيف هو من حيث الحضور والمفهوم في البحوث والدراسات الثقافية والنقدية المعاصرة؟

2. الحضـور المعاصر:

يقرر أبو عثمان الجاحظ مسألةً مهمة، وحقيقة كبرى، من حقائق البحث العلمي، والمعرفة الإنسانية، وهي حقيقة (التراكم المعرفي) في تناول القضايا والتصورات والمصطلحات في تاريخ المعرفة والفكر الإنساني على نحو عام، في أي حقل من حقوله، حيث يكتب بروح التائق لمستقبل المعرفة فيقول: «ينبغي أن يكون سبيلنا لمن بعدنا، كسبيل من كان قبلنا فينا، على أنّا قد وجدنا من العبرة أكثر مما وجدوا، كما أن من بعدنا يجد من العبرة أكثر مما وجدنا»[25]؛ لذا فلا غرو بعد هذا إذن، أن نجد مصطلح (المثاقفة)، الذي وصفه جملة من النقاد والباحثين المعاصرين، بأنه: «مصطلحٌ بالغ الأهمية»[26]، لا غرو أن نجده الآن وقد اتسعت دلالاته وتنوعت ـ شأنه شأن الكثير من المصطلحات المزروعة في التراث ـ وأن يتشعب الحديث حوله، وتتنوع المناهج والمقاربات النقدية في التناول له، والحديث عن أهميته، وأن يتناوبَ على ذلك كله، ـ بفعل التاريخ ـ الجيل النقدي إثر الجيل، ما يجعل من مصطلح (المثاقفة) سؤالاً علمياً مفتوحاً، يحاول الباحث في هذا السياق أن يشير إلى بعض الإجابات التي قُدّمت في شأنه، في البحوث والدراسات المعاصرة.

وإذا كانت إشارة ابن جني السابقة، تفيد ـ في بعض ما تفيد ـ امتدادَ ظاهرة المثاقفة إلى كثير من حقول المعرفة في التراث العربي، فإن هذا هو ما تشير إليه أيضاً، بعض البحوث والدراسات المعاصرة، في بداية حديثها وتناولها لمصطلح المثاقفة وما يتعلق به، من ذلك ما أشار إليه الدكتور صالح رمضان، حيث بين في البداية أهمية المثاقفة أولاً بقوله: «إن ظاهرة المثاقفة في الحضارات الإنسانية ظاهرة قديمة جديدة، بل إنها جزء من حركة تاريخ الأفكار واللغات... ولا يمكن لأمة من

الأمم أن ترفض المثاقفة إلا في عصر تحجرها وتراجع مدّها الحضاري. ليست المثاقفة إذن حدثاً خاصاً مرتبطاً بالنهضة الحديثة وبتأثر الشرق بالغرب، كلّا بل هي جوهر الحوار الدائم بين الحضارات والثقافات»[27]، ثم أشار إلى امتداد هذه الظاهرة في كافة حقول المعرفة، وأنماط الحياة، إذ: «لا تقتصر المثاقفة على نقل المعارف النظرية والفنون والآداب التي تترجم من لغة إلى أخرى، بل تتجاوزه لتشمل كافة مظاهر العيش وأنماط الحياة الاقتصادية والاجتماعية والعادات والتقاليد، ونظم الإدارة والسياسة والاجتماع وغيرها»[28]، وبناء على هذا الامتداد الواسع لهذا المصطلح، ودخوله في أكثر من حقل معرفي، تعددتْ سياقاته، وزوايا النظر إليه في: «الكتابات النقدية والإعلامية والسياسية والاقتصادية»[29].

وقد وجد الباحث نفسه أمام جملةٍ من التعريفات والمقاربات المتنوعة، لمفهوم (المثاقفة)، في الدراسات النقدية المعاصرة، وهي مقاربات يعمد بعضها إلى تخصيص معنى هذا المصطلح وتحديده بسياق خاص، وإسقاطه على مظهر خاص من مظاهر المثاقفة، وهو مظهر النقل والترجمة، من لغةِ ثقافةِ الغالب، إلى لغة تمثل ثقافة المغلوب، والتعاطي مع أفكاره وتصوراته والاستفادة منها، وهذا التصور لمفهوم المثاقفة يشترط المغايرة الكاملة بين كل من طرفي المثاقفة، في اللغة، والمعتقد، والفكر، والسلوك.

بينما يأرز بعض النقاد، في تناوله لمفهوم المثاقفة، إلى معنى المثاقفة العام، والفهم الشامل لها، من خلال الاتكاء أولاً على واقع الظاهرة، داخل أي بيئة من البيئات الثقافية في التاريخ، والنظر في التبادل بين أفرادها، هذا من جانب ومن جانب آخر يتمثل في الاستناد إلى المدلول اللغوي العام لمعنى (المثاقفة)، أو معنى (التثاقف) في المدونة التراثية النقدية واللغوية[30]، وبين هذا وذاك يمكن للباحث أن يحرر مفهومه للمثاقفة، الذي يؤمه، في هذه الدراسة التي تستهدف أنماطاً من المثاقفة النقدية داخل البيئة النقدية العربية القديمة.

يحدّد الدكتور عبد الرزاق الدوّاي مفهوم المثاقفة، بأنها: «ردُّ فعلِ كيانٍ ثقافي معين، تجاه ضغوط وتأثيرات ثقافية تأتيه من خارجه، وتمارس عليه مباشرة أو عن طريق غير مباشرة، علانية أو بكيفية خفية تدريجية»[31]، وهذا المفهوم يمهّد لحديث بعض النقاد عن شروط المثاقفة، التي تقتضي أول ما تقتضي تغايراً كلياً بين كلٍّ من طرفيها، في اللغة أولاً، والفكر، والمنهج، وهو ما يشير الدكتور محمد الدغمومي في كتابه **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**، حيث يحصر

ملامح المثاقفة في الخطاب النقد العربي المعاصر في ما سماه (نزوح التثاقف)، ويبيّن: «أن التنظير للنقد العربي أصبح عملياً يتم وفق نماذج النقد الغربي، هذا النقد الذي تترجمه مذاهب ونظريات ومناهج غير معهودة في الثقافة العربية القديمة والحديثة، ولكنها في الآن نفسه تدعي أنها مذاهب عامة، صالحة لكل الآداب العالمية، ولكل اللغات الأدبية»(32).

وحتى أولئك الذين كتبوا عن المثاقفة في التراث النقدي، ذهبوا إلى حصرها في ذلك التبادل المتمثل في حركات النقل والترجمة، التي كانت تتم من الفكر الإغريقي أو اليوناني أو الهندي مثلاً إلى الفكر العربي، ثم القراءة لما ترجم من أعمال روّاد ذلك الفكر المترجم منه(33)، وفي ذلك يقول أحد النقاد: «وإذا كان بالإمكان طرح مسألة المثاقفة من باب التأثير والتأثر في النقد الأدبي القديم، فإن ذلك يقوم على الوعي بعامل الترجمة في ذلك العهد، هذا العامل الذي فتح الباب لاستيعاب مجمل ما هو كائن في الثقافة الأجنبية كالهندية واليونانية والفارسية»(34).

وإذا كانت هذه الإشارات قد نظرت إلى المثاقفة، على أنها (مثاقفة خارجية): «مثاقفة بين حضارات عدة»(35)، فإننا عند الانتقال إلى تلك الدراسات التي نظرت إلى هذا المصطلح نظرة عامة شاملة، سنجد أن التعريفات في هذا السياق تنظر إلى المثاقفة في المستويين كليهما (المثاقفة الخارجية) و(المثاقفة الداخلية)، وهذا ما يتضح من نظرة الدكتور عز الدين المناصرة، حين وقف أمام جملة من المعاني، التي يمكن أن يفيدها مصطلح (المثاقفة)، وهذه المعاني منها ما هو خاص يشمل (المثاقفة الخارجية) فحسب، و منها ما هو عام يشمل التبادل الخارجي، والتبادل كذلك بين أفراد البيئة الثقافية الواحدة.

يقول الدكتور المناصرة: بعد ما أشار إلى بعض التعريفات المتنوعة لمصطلح (المثاقفة): نقف أمام هذه التعريفات ونفكك عناصرها فنجد ما يلي:

أولاً: تتمثل المثاقفة بين طرفين.

ثانياً: تكون المثاقفة بالقوة والقبول.

ثالثاً: تحمل المثاقفة معنى التعالي عن طرف والدونية عند الطرف الآخر.

رابعاً: تحمل المثاقفة معنى الاتصال والتواصل والتبادل الثقافي الإيجابي.

خامساً: تحمل المثاقفة معنى التأقلم مع الآخر، والاندماج معه، ما يساعد على إضافة جديدة إلى ثقافة المتقبل(36).

وبعد ذلك يعلق بقوله: «إن جميع هذه المعاني لا تتناقض مع بعضها بعضاً، بل هي تدلل على أن المثاقفة تتم بأشكال سلبية وإيجابية، وتؤكد أنه لا يوجد تعريف
مثالي لمثاقفة مثالية»(37).

ومن تلك التعريفات للمثاقفة، ما أشار إليه كل من ميلفن فيتز، ورالف لنتون، وروبرت ودفيلد، إذ يعرفونها بأنها: «التغيير الثقافي في تلك الظواهر التي تنشأ حين تدخل جماعات من الأفراد الذين ينتمون إلى ثقافتين مختلفين في اتصال مباشر مما تترتب عليه حدوث تغييرات في الأنماط الثقافية الأصلية السائدة في إحدى الجماعتين أو فيهما معاً»(38)، وقد نظر أحد علماء أنثروبولوجيا الثقافة في هذا المفهوم، وأشار إلى أن (المثاقفة الداخلية) تتحقق أولاً: «بين مجموعات متماثلة التعقيد في ثقافتها أولاً»(39)، كما يشمل بعد ذلك (المثاقفة الخارجية)، أي: «التماس بين مجموعات بأكملها أو بين شعب بأكمله ومجموعات مخصوصة من شعب آخر»(40).

وفي هذا السياق، تأتي مقاربة الدكتور صالح رمضان، ونظرته إلى مصطلح (المثاقفة)، حيث يشير أولاً: «أن لكل حضارة بطبيعة الحال أسلوباً ما، وطريقة مخصوصة في الاستفادة من عملية المثاقفة، ولكن تعقد الفكر الإنساني في العصر الحديث جعل المثاقفة، تجاوز الأطر القديمة البطيئة في مسارها، المتواضعة في أشكالها، لتصبح منظومة كاملةً من مظاهر التفاعل بين الثقافات»(41)، بعد ذلك أشار على نحو خاص إلى المثاقفة في النقد الأدبي، مبيناً ومؤكداً أن: «الفكر الأدبي العربي مطالب اليوم بالعودة إلى التاريخ الأدبي القديم لفهم حركة المثاقفة التي تمّت في القرنين الثاني والثالث للهجرة، ولفهم مآل هذا التاريخ، قبل وصله بالفكر الأدبي الحديث»(42)، ثم انتقل بعد ذلك إلى جانب مهم، وهو المتعلق بنقل المعرفة وتداولها وتبادلها، لأنها: «ركن أساس في كل عملية مثاقفة، فنقول: إن النقل المعرفي مفهوم ذو دلالة إيبستمولوجية، أي: إنه مفهوم يتصل بحركة المعرفة وانتقالها»(43)، وهذا الانتقال يكون على ضربين:

1. من مستوى إلى آخر: من ذلك: «تبسيط المعرفة العلمية لتدريسها (المرور من المعرفة العالمة إلى المعرفة المدرسية) أو لتثقيف الجمهور غير العالم (المعارف الطبية والصحية . المعارف الجغرافية والتاريخية والعلمية في البرامج الإعلامية)»(44)، وهذا ما يمثل المثاقفة العامة، بمستواها الداخلي والخارجي.

2. من لغة إلى سواها: «ويعني: انتقال المعرفة من لغة إلى أخرى عبر الترجمة العلمية»[45]، وهذا ما يمثل المثاقفة الخارجية.

وممن أشار إلى مفهوم المثاقفة، بدلالته اللغوية العامة، والفهم الشامل له الدكتور علي النملة، في كتابه **فكر الانتماء في زمن العولمة**، حين يقول: «المثاقفة على صيغة مفاعلة، وهي فعل مشترك، يتم بين طرفين، ويكون في هذا الفعل أخذ وعطاء، أي يكون هناك: تأثر وتأثير»[46].

وقد قدّم روّاد المدرسة التأويلية في النقد الحديث[47]، مقاربة نقدية في هذا السياق، تعبر عن اتساع مدلول المصطلح، وهي المقاربة التي يجدها الباحث الأبرز من حيث اتسامها بالفهم العميق لظاهرة المثاقفة، حيث ينطلق أصحاب هذه المدرسة أولاً من كون مصطلح المثاقفة المصطلح الذي: «يفترض مبدئياً طابع المفارقة»[48]، بعد ذلك ينطلقون إلى تناول الظاهرة وفهم أدواتها، تناولاً وفهماً لا ينطلق من منطلق بعض الأنثروبولوجيين: «الذين يعزون التغييرات الناشئة عن عملية التثاقف إلى مجرد تأثيرات ثقافية خارجية»[49]، ومن هنا تشير إحدى الباحثات في هذا إلى أننا: «يجب أن نميز بين هذه الطروحات الأنثروبولوجية الوضعانية وبين الطروحات التي يتبناها خطاب التأويل بشأن عملية التثاقف، وذلك بالتركيز . خلافاً للتوجه الأنثروبولوجي الوضعاني . على فهم التغييرات الثقافية بردها إلى منطق الديناميكيّات الداخلية الخاصة بكل ثقافة معطاة»[50].

والخطاب التأويلي، إنما ينزع إلى هذا الفهم لظاهرة المثاقفة، انطلاقاً من الفكرة الرئيسة التي يقوم عليها هذا الخطاب وهي فكرة (الفهم) المتبادل بين (الذات والآخر)[51]، في أي فضاء من فضاءات التبادل والتواصل، وإذا كان كل من طرفي المثاقفة هذين، يعبر كل عن هوية ورأي يختلف عن الآخر، فإن المثاقفة بناء على ذلك لدى أصحاب خطاب التأويل تعد الظاهرة الكبرى، أو هي بتعبيرهم: «الفضاء الذي تتعرف فيه هذه الهويات على بعضها البعض، ومن ثم الاعتراف بوجودها معاً»[52].

تبقى الإشارة بعد ذلك، إلى أن الخطاب النقدي التأويلي قد حدد الأداة الكبرى، والوسيلة العامة للمثاقفة بين هذه الذوات، وهو ما سموه بـــ«البنية الحوارية» الكبرى، بين هذه الذوات فيما بينها، في تبادل المعرفة: «حيث يصير الحوار هو المكوّن الأساسي للديناميكية الداخلية لعملية التثاقف؛ الأمر الذي سيترتب عنه استبعاد كل مقاربة من شأنها أن تستند إلى أغلوطة «التفوق الثقافي»،

تحت مسميات عديدة، فلا يعد هناك معنى لثقافة «المركز» وثقافة «الهامش» داخل خطاب التأويل؛ لأنه يقدم نفسه ابتداءً كخطاب ينزع إلى «التعددية»[53].

3. تحـريـر المفهـوم:

نتج مما سبق في الشقين الأولين من هذا التمهيد، أن المثاقفة من حيث حضور المصطلح، تعني من حيث الجملة: تبادل الآراء، وتلاقي الأفكار بعضها مع بعض، إنْ على مستوى الاتفاق والتسليم بين طرفي المثاقفة، أو على مستوى الاختلاف والتنازع بينهما، وذلك سائد في أي شأن من شؤون المعرفة، وفي أي حقلٍ من حقولها، كما في حديث ابن جني عن مثاقفات السلف، إضافة بعد ذلك إلى إشارات بعض النقاد المعاصرين، إلى شيء من الفهم الشامل للمثاقفة، لكن مع اتساع في الرؤية، وغنىً في الدلالة.

والباحث أمام هذه الإشارات قديمها وحديثها يمكن أن يقول بأن المثاقفة من خلال من سبق، إنما تبنى على مبدئين كبيرين أصليين، هما:

. **مبدأ الاختلاف والتعددية في الرأي**: أو هو بعبارة الخطاب التأويلي «مبدأ المفارقة»، بين طرفي المثقافة، داخل البنية الثقافية الواحدة.

. **مبتدأ التبادل:** أو:«البنية الحوارية الكبرى»، التي يتبادل من خلالها أطراف المثاقفة أثناء المثاقفة.

والباحث في جذور الخطاب النقدي، منذ أصوله وبداية تشكله في العصر الجاهلي، سيجد أن ملامح هذين المبدئين قد وُجدت، منذ أن عرف العرب الإبداع وتفاعلوا معه بالنقد، والإعلان عن حضور هذين الملمحين، إنْ لم يكن على لسان أحد نقاد ذلك العصر، فقد أعلن عنه واقع الخطاب النقدي إذاك؛ فالمصادر النقدية المعنيّةُ بالتاريخ للظاهرة النقدية لدى العرب القدماء، وهي تترجم لأول المبدعين العرب (امرئ القيس)، تسجل تلك الحكاية النقدية، المعروفة بحكاية (تحاكُم امرئ القيس وعلقمة بن عَبَدة الفحل إلى أم جندب)، هذه الحكاية التي شهدت شيئاً من التبادل والتنازع في الحكم النقدي بين أطرافها[54]، مروراً بما جاء بعد ذلك من مواقف تبادلية نقدية، تعبّر عما سماه بعض النقاد بـــ«خطاب التفاعل» لدى النقاد العرب القدماء منذ أن عرفوا الإبداع[55]، وغاية ما يقال عن هذه المرحلة أنها عبارة عن مثاقفات نقدية شفاهية: «تقتضي أن يكون السامع (أي: الناقد)، في

حضرة المتكلم (المبدع)، وفي مجال ما يصل إليه صوته، كما تقتضي أن يكون النص في أساليب صياغته، وطرق إبراز معانيه على هيئة يسهل معها فهمه، وإدراك مضمونه»[56].

وقد رسم لنا الجاحظ، في عهد التدوين النقدي، وتأسيس النظرية النقدية العربية القديمة، شيئاً من ملامح التعددية النقدية في عصره، بين أفراد المشهد النقدي حينذاك، في تجربة معرفية، خاضها بنفسه، مع روّاد بعض تلك الاتجاهات النقدية في محيطه، وحدّث بها بعد ذلك في نصين، حيث يقول في نصه الأول الذي نقله عنه جملة من النقاد: «طلبتُ علمَ الشعر عند الأصمعي فوجدتُه لا يتقن إلا غريبه، فرجعتُ إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا يتقن إلا ما اتصل بالأخبار وما تتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند الأدباء الكتّاب كالحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيات»[57].

أما الموضع الثاني، فهو ما قاله في كتابه **البيان والتبيين**: «ولم أرَ غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى استخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل، ورأيت عامتهم . فقد طالت مشاهدتي لهم . لا يقفون على الألفاظ المتميزة، والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة، والمخارج السهلة، والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكن، وعلى السبك الجيد، وعلى كل كلام له رونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحتْ للسان بابَ البلاغة، ودلّت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعاني، ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواية الكتّاب أعم، وعلى ألسنة حذاق الشعراء أظهر»[58].

وقد وضعنا الجاحظ بهاتين الإشارتين أمام خارطة المشهد النقدي في زمانه، التي ضمّت صنّاع الخطاب فيه، بتباين رؤاهم، واختلاف توجهاتهم وخلفياتهم الثقافية المتنوعة، فظهر لدينا كل من النقاد اللغويين، والنقاد الإخباريين، والنقاد الشعراء، والأدباء، والكتّاب، والفلاسفة، وكل فئة من هذه الفئات لها فلسفتها الخاصة تجاه الإبداع، ومطالبها تجاه المبدع، وكل بيئة من هذه البيئات لها موقفها الخاص من الشعر والعلم به، ولها تصورها الخاص للفن وأسئلته، وكل هذا الحراك والتعدد إنما يسود في بيئة نقدية عربية واحدة، وداخل نسيج ثقافي واحد، وهذا ما سمّاه أحد النقاد بـــ(المثاقفة الداخلية)[59]، التي تكشف عن وجود ذوات نقدية، مختلفة في تصوراتها وآرائها وأفكارها، داخل البيئة النقدية العربية القديمة[60].

وهنا، يمكن للباحث أن يشير إلى أطروحتين من أهم أطروحات الخطاب النقدي الحديث، ونظريتين من أهم نظرياته، يمكن الاتكاء عليهما، والانطلاق منهما، في تجسيد الفهم لظاهرة المثاقفة، والتحرير لمفهومها في النقد العربي القديم، الذي يريده الباحث ويقصده في هذه الدراسة:

الأولى: نظرية (التفاعل الثقافي)، للدكتور طه عبد الرحمن.

الثانية: نظرية (الحوارية) ونظرية (تعدد الأصوات)، للناقد الروسي ميخائيل باختين، هذا بالإضافة إلى بعض الإشارات النقدية، لبعض الباحثين، التي توضح صورة المثاقفة، وتشير إلى تجلياتها في النقد العربي القديم.

تقوم فكرة (التفاعل الثقافي) لدى الدكتور طه عبد الرحمن، في التراث العربي الإسلامي، على مبدأ التكامل المعرفي، بين روّاده في شتى حقوله الفكرية، وهذا التكامل في معارف التراث العربي، إنما قام على: «مبدأين أساسيين من مبادئ التكامل التراثي: أحدهما: مبدأ تداخل المعارف التراثية فيما بينها، والثاني: مبدأ تقريب العلوم المنقولة إلى مجال التداول الإسلامي العربي»(61)، ويؤكد في هذا السياق: «أن فهم المعرفة الإسلامية لا يتم إلا بتركيب علومها فيما بينها تركيباً متكاملاً، من خلال بناء نظرية للاستفادة من هذه العلوم، وتحديد نماذج دقيقة تحقق هذه النظرية»(62)، وهذه النظرية لديه، هي نظرية تفاعل المعارف في التراث الإسلامي، المعرفة اللغوية بفروعها، والمعرفة العقدية، والفقهية، والسلوكية، وهذه المعارف إن اختلف كل واحدة منها في جزئياتها، وتصوراتها بين أربابها إلا أنها في نهاية الأمر تتكامل في ما بينها: «فالمباحث الكلامية تتفاعل مع المباحث اللغوية والبلاغية والفلسفية، كما تتفاعل المباحث المنطقية مع المباحث اللغوية والأصولية، وهكذا»(63).

وهذه الرؤية التي قدمها الدكتور طه عبد الرحمن تجاه معارف التراث العربي الإسلامي، قد أشار فيها إلى ضرورة استحضارها بين المعارف الإسلامية العربية المعاصرة: «فإذا كانت كل ثقافة تحمل رؤيةً للحياة والإنسان تختص بها، فإن الحاجة تدعو إلى انضمام هذه الرؤية الخاصة إلى غيرها، حتى تتولد من الرؤيتين معاً رؤية أوسع، بحيث كلما تعددت هذه الرؤى زاد اتساع الرؤية المتولدة منها... ومهمة التثقيف الإسلامي بالذات أن يبيّن كيف أن هذه الرؤية الأوسع هي ثمرة «التكامل الثقافي»(64).

وفي الفكر النقدي الغربي الحديث، يأتي الناقد الحواري ميخائيل باختين، في نظريته «الحوارية» ونظريته «تعدد الأصوات»، مؤكداً صورة التبادل بين أفراد البيئة الثقافية الواحدة، بما يلتقي مع فهم الباحث وتصوره لظاهرة المثاقفة في النقد العربي القديم.

تشير إحدى الباحثات هنا أننا: «إذا حاولنا تقصي مفهوم (الحوارية) وتبيّن . معناه، ألفينا باختين يكاد يجريه على المعنى المعجمي المستقى من لفظه، فالأصل في الحوارية هو الحوار، ولكنها ليست علماً يدرس الحوار في أنماطه وأنواعه، وإنما هي القراءة التي يفترض القيام بها إثر معاينة الكلام وفحص الدلالة وكيفية تشكلها»[65]، ثم تورد قول باختين: «إن كل كلمة توجد في سياقها المخصوص هي كلمة تنحدر في الأصل من سياقٍ آخر، فهي توجد في هذا السياق، وقد وقع وشمُها بتأويل الآخر لها؛ لأن فكرَه لا يلتقي إلا بكلمات قد شُغلتْ، ومن أجل هذا عُدّ التوجه الذي يرافق لفظاً ما ومختلف طرق ردة فعل الآخر المتقبل أهم المشاكل التي تبحثها اللسانيات»[66].

وهنا يقع الباحث على استنتاج مهم، وقضية جوهرية، تتعلق بنظرية (الحوارية) و(تعدد الأصوات)، لدى باختين، وهي أن حديث باختين عن التواصل اللفظي السابق هنا، واللاحق أيضاً، لا يعني انحصار الحوارية فقط في سياق (الحوار) المعروف، الذي هو التبادل بين متكلمين اثنين أو مجموعة أفراد، أي: (الحوار الشفوي)؛ لأن الكتاب . كما سيأتي .[67] هو مظهر من مظاهر الحوارية لدى باختين: «فهو فعل كلامي مطبوع يشكل أحد عناصر التبادل اللفظي. إنه موضوع نقاشات فعّالة تتخذ شكل حوار»[68].

لقد انتقد باختين انشغال اللسانيات الحديثة في دراسة «العلامة اللغوية» و«وظائف اللغة» وغيرها من مشاغل اللسانيات القريبة من ذلك، في حين ينبغي التحول أو الانتقال مع ذلك إلى دراسة ظاهر التفاعل اللغوي المجتمعي: «فالظاهرة المجتمعية للتفاعل اللفظي هي التي تكوّن الجوهر الحقيقي للسان، وليس النظام المجرد للصيغ اللسانية، ولا التحدث المعزول، ولا الفعل النفسي العضوي لإنتاجه، وهكذا يشكل التفاعل اللفظي الواقعة الأساسية للسان»[69]، ولذلك يقترح العدول: «عن دراسة اللغة دراسةً داخلية إلى دراستها دراسةً حيوية تتيح وصف البعد التفاعلي فيها، وتعدّها كائناً حياً، داخل مجموعة يحيا أفرادها في كنف التفاعل والتحاور المستمرين»[70].

وتبقى الإشارة أيضاً إلى أن أهم ما يسم نظرية «الحوارية» لباختين، هو اتسامها بسمة اجتماعية، ونظرتها إلى التواصل بين أفراد المجتمع الواحد، والبيئة الثقافية الواحدة: «ذلك أن العيش في ظل

مجموعة منظمة يفترض نوعاً من التفاعل المنظم بين أفرادها، ينتج عن ضرورات التأقلم والتعايش، وهو ما جعله يقر بأن التواصل اللفظي أو بالأحرى التفاعل اللفظي هو في الحقيقة تفاعل اجتماعي»[71]، وفي ذلك يقول: «إن أي تحدّث مهما كان دالاً وتاماً بذاته لا يكون سوى جزء من تيار التواصل اللفظي المستمر، الذي ينسحب على الحياة اليومية والأدب والمعرفة والسياسة، إلا أن هذا التواصل اللفظي المستمر لا يشكل بدوره سوى عنصر من عناصر التطور الشامل والمستمر لفئة مجتمعية معينة»[72].

يقال أخيراً هنا: إن الفرق الكامن بين مصطلح «الحوارية» لدى باختين، ومصطلح «تعدد الأصوات» لديه، هو أن الحوارية تتمثل في: «حركة تبادل بين قطبين فضاؤهما الأرحب والأمثل عملية التواصل اللغوي بين أفراد المجتمع»[73]، أي بين طرفين (فردين، أو تيارين، أو جماعتين)، بينما يفسر باختين تعدد الأصوات لديه: «بالاستناد إلى دلالة المصطلح، فهو الوضعية المتسمة بتشابك مسموعات عدة في آن واحد، والناجمة عن تفاعل أصداء هذه الأصوات المتفاعلة، وفي حين يتعلق الأمر باندغام صوتين في صلب صوت واحد في مفهوم «الحوارية»، يغدو في مفهوم «تعدد الأصوات» متعلقاً بانصهار جملة من الأصوات والعناصر»[74]، أي: إن الحوارية حين تمثل تواصل طرفين أفراداً أو تيارات، فإن تعدد الأصوات يوحي بإمكانية التواصل بين أكثر من صوت لغوي داخل مقام واحد.

وبعد الوقوف على هاتين النظريتين النقديتين، اللتين من شأنهما مساعدة الباحث . إلى حد كبير . ومدّه بما يسهم في تحرير مفهوم المثاقفة في النقد العربي القديم، يؤكد الباحث هنا في نهاية مطاف هذا التمهيد، أن تحرير مفهوم المثاقفة لدى النقاد العرب القدماء، إنما يأتي من خلال المحاولة في التوفيق بين الدلالة اللغوية العامة التي تدل عليها كلمة (مثاقفة)، ومن جهة ثانية تتمثل في الوقوف على حضور هذا المصطلح، لدى القدماء في المدونة النقدية العربية القديمة، وذانك هما المؤونة المهمة، والبوصلة الموجِّهة للباحث نظرياً وتطبيقاً، بالإضافة بعد ذلك إلى الوقوف على هذا المفهوم في الدراسات والبحوث والنظريات النقدية المعاصرة، خاصة في نظرية (التفاعل بين صانعي التراث) لدى الدكتور طه عبدالرحمن، ونظرية (الحوارية) و(تعدد الأصوات) لدى باختين.

ومن خلال ما سبق، يمكن أن يصل الباحث إلى مفهوم المثاقفة في النقد العربي القديم، فيقول بأنها: **تبادل المعرفة النقدية، بين أطراف الخطاب، داخل البيئة النقدية العربية القديمة.**

وهذا التعريف يمكن تحريره على النحو الآتي:

. **يثبت المفهوم مفردة (تبادل):** بوصفها الأداة الرئيسة، والوسيلة الكبرى في عمل المثاقفة النقدية هنا على نحو خاص، وعلى نحو عام فإن (التبادل) هو الوسيلة الرئيسة، التي يتم من خلالها انتشار المعرفة، وتداولها، في أي بيئة ثقافية معينة.

. **كما يثبت المفهوم مفردة (المعرفة):** بوصفها المحتوى للخطاب النقدي، وهي مضمون خطاب المثاقفة النقدية، ويقصد بها تلك المعرفة النقدية التي يملكها كل من الناقد الشاعر، والناقد اللغوي، والناقد الإخباري، والناقد المتكلم، إذ إن كل واحد من هؤلاء ينتمي إلى حقل من الحقول المعرفية المتصلة بالنقد.

. **كما يثبت المفهوم مفردة (أطراف الخطاب):** استناداً إلى الأطراف المشاركة في أي مقام من مقامات التواصل وهم: المرسل والمرسل إليه والرسالة الجامعة بينهما.

. **كما يثبت المفهوم أخيراً (النقد العربي القديم):** لعدة أسباب، كل سبب يتعلق بمفردة من مفردات هذه الجملة؛ (فالنقد) هو مسار الدراسة ومحيطها العلمي، وتخصيص النقد (العربي)، يرجع كما يقول أحد النقاد إلى تنوع الذوات النقدية في النقد القديم، وهذه الذوات تتحرك في دائرتين: «الدائرة الأولى، ويمكن أن **نسميها الدائرة الصغرى**، وفيها تتوازى «الذات الناقدة»، مع ذوات أخرى داخل الثقافة العربية، كالذات الأصولية، والذات اللغوية، والذات المبدعة...، ويجمع هذه الذوات، مع «الذات الناقدة» أنهما جميعاً تنتمي إلى الثقافة العربية وتنظوي تحت لوائها، الدائرة الثانية: ويمكن أن **نسميها الدائرة الكبرى** وفيها تحقق الذات الناقدة في الثقافة العربية تميزها من خلال اختلافها عن الذات الناقدة في الثقافات غير العربية»[75]، ولذلك فالمثاقفة هنا إنما تتم بين الذوات النقدية داخل البيئة العربية القديمة، انطلاقاً من القاعدة القائلة بأن: «لكل حضارة تصورها الخاص حول اللقاء الثقافي»[76] بين أبنائها.

. **أما اختيار (القديم):** فلأن المثاقفة في النقد العربي القديم، إنما تبدو أهميتها وخصوصيتها لدى الباحث من خلال انتمائها إلى الحقبة التاريخية العربية القديمة التي تنتمي إليها؛ إذ إن عامل الزمن عامل جوهري لا يمكن إغفاله، ومن جهة ثانية تتمثل في أن المثاقفة النقدية داخل البيئة العربية

القديمة، تختلف اختلافاً كبيراً عن المثاقفة بين النقاد العرب المعاصرين، وهذا الاختلاف مرده إلى التراكم الذي يجعل من المثاقفة النقدية المعاصرة موضوعاً يستحق التناول والنظر في بعض جوانبه.

وأما عن المهمة التي سيقوم بها البحث، وينهض بها الباحث تحديداً فهي: دراسة أهم مظاهر تلك المثاقفة بين النقاد القدماء، داخل البيئة النقدية العربية القديمة، من حيث الدوافع نحوها، واللغة التي قدمت بها، إضافة أنماط التي ظهرت بها بعض تلك المظاهر التبادلية النقدية، وانتهاءً بسمات كل مظهر من مظاهر المثاقفة، بداية من الرواية وانتهاءً بالكتابة النقدية.

---

(1) لسان العرب : 3-28، (ثقف).

(2) المصدر السابق: 3-28.

(3) السابق: 3-29.

(4) «الهوية الثقافة: جدلية الثقافة والمثاقفة»، عبد الرزاق \الدواي، مجلة المناهل ، وزارة الثقافة المغربية، السنة: 27، ع: \71.72، رجب: 1425هـ، سبتمبر: 2004م، ص: 76، وينظر: الحضارة دراسة في \أصول وعوامل قيامها وتطورها ، د. حسين مؤنس: 369.403، و معالم على \طريق تحديث الفكر العربي ، لمعن زيادة: 29.66.

(5) سوسيولوجيا الثقافة ، د.عبدالغني عماد: 31.

(6) مقدمة إلى علم الاجتماع العام ، غي روشيه، ترجمة \مصطفى دندشلي: 198، وينظر: سوسيولوجيا الثقافة: 32.

(7) الحق الإسلامي في الاختلاف الفكري : 87.

(8) الوثائق الرئيسة لإعلان مكسيكو 1982م ، \نقلاً عن كتاب: الثقافة والمثقفون في الوطن العربي : 267، و جدلية الثقافة والمثاقفة : 77. وينظر: «العقل المستعار، بحث في إشكالية المنهج \في النقد الأدبي العربي الحديث»، د. صالح بن سعيد الزهراني، مجلة جامعة \أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها : ج: 13، ع: 22، ربيع \الأول: 1422هـ، ص: 1134، وقد أشار أحد الأنثروبولوجيين وهو رالف بيليز أننا: \«من الصعب أن نقدم تعريفاً لمفهوم الثقافة، وقد قام كروبر وكلاكهون بفحص \على ما يزيد على مئة تعريف من التعاريف التي قدمها الأنثروبولوجيون للثقافة، \ولم يجدوا بينها تعريفاً مقبولاً، ووجه القصور في كثير من التعريفات أنها \لا تميز بوضوح بين المفهوم من ناحية والأشياء التي يشير إليها من ناحية أخرى، \وإن كانت السمة المشتركة لمعظم تعريفات الثقافة هو أنها تكتسب عن طريق التعلم، \وأن هذا التعلم يرتبط بجماعات أو مجتمعات معينة». ينظر: الطبيعة والثقافة ، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: 13، و علم \الاجتماع، المفاهيم الأساسية ، تحرير: جون سكوت: 141، و مشكلة الثقافة ، لمالك بن نبي: 19.20، و علم النفس الثقافي ، لتروادك: 89.

(9) الخطة الشاملة للثقافة العربية، منشورات المنظمة \العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ص: 18.19، وينظر: «العقل المستعار»: \1135، و فكرة الثقافة ، لتيري إيجلتون، ترجمة: ثائر ديب:37، و ملاحظات نحو تعريف الثقافة ، ت.س.إليوت، ترجمة د. شكري عياد: 27.29.

(10) الهوية الثقافية: جدلية الثقافة والمثاقفة : \76.

(11) البيان والتبيين : 1-139.140، وينظر: \ المثاقفة وتحولات المصطلح ، د. زياد الزعبي: 14.15.

(12) المثاقفة وتحولات المصطلح : 15

(13) ينظر: الخصائص : 3-310.

(14) المصدر السابق: 3-311.

(15) الخصائص : 3-311.

(16) السابق: 3-313.

(17) الخصائص : 3-313.

(18) الإمتاع والمؤانسة : 17.

(19) معجم النقد العربي القديم : 2-246.

(20) معجم المصطلحات الثقافية بين الجاحظ والتوحيدي : \632.

(21) المرجع السابق: 632.

(22) البيان والتبيين : 3-293.294، وينظر: مصطلحات \àلاغية ونقدية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ ، د. الشاهد البوشيخي: \150.

(23) طبقات فحول الشعراء : 1-7.

(24) أسرار البلاغة : 165.

(25) الحيوان : 1-86.

(26) «هموم الناقد العربي المعاصر في المصطلح، المنهج، المثاقفة»، \د. علي خذري، مجلة العلوم الاجتماعية الإنسانية ، العدد: 9، 2004م، \جامعة باتنة، الجزائر، ص: 150.

(27) الخطاب الأدبي وتحديات المنهج : 85.

(28) المرجع السابق: 85، وينظر: التواصل والتثاقف ، \àحوث محكمة لمجموعة من الباحثين، منشورات عالم التربية: 7.

(29) التواصل والتثاقف : 172.

(30) ينظر: الحق الإسلامي في الاختلاف الفكري ، د.طه \عبدالرحمن: 82، هامش (1).

(31) الهوية الثقافية، جدلية الثقافة والمثاقفة : \80.

(32) نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر : 297.298، \وينظر أيضاً: المثاقفة ومنهج النقد الأدبي، مساهمة في نقد النقد ، \د. إبراهيم خليل: 7.8، و«من إشكاليات المثاقفة في النقد الأدبي العربي الحديث»، \د. سعد البازعي، مجلة عالم الفكر ، ج: 28، ع: 4، إبريل- يونيو: \2000م، ص: 117.141، و مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة ، \د. محمد مفتاح: 164.168.

(33) ينظر: «فاعلية المثاقفة الحضارية، في جدلية الإبداع والتلقي، \àين الجاحظ وأرسطو في كتاب الحيوان »، يوسف غيوه، مجلة جذور ، النادي الأدبي في جدة، ج: 24، م: 11، جمادى الأولى 1428هـ . مايو 2007م، \ص: 213.230، و شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة ، د. \فتحي بوخالفة: 76.77.

(34) شعرية القراءة والتأويل في الرواية العربية : \78.

(35) «الأدب المقارن مثاقفة»، د. محمد بن عيّاد، حوليات الجامعة \التونسية، ع: 50، 2006م، ص: 378.

(36) ينظر: مقدمة في نظرية المقارنة : 73.

(37) المرجع السابق: 73، وينظر: المثاقفة والأسلمة ، \د. حسن الهويمل: 34.

(38) مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ، \دنيس كوش: 93، وينظر: الحضارة . الثقافة . المدينة، دراسة المسيرة \المصطلح ودلالة المفهوم ، لنصر محمد عارف: 19، و العقل المستعار : \1135.

(39) مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية : 94.

(40) المرجع السابق: 94.

(41) الخطاب الأدبي وتحديات المنهج : 85.

(42) المرجع السابق: 86.

(43) السابق: 96.

(44) الخطاب الأدبي وتحديات المنهج : 96.

(45) المرجع السابق: 96.

(46) فكر الانتماء في زمن العولمة : 41.

(47) يقصد بالمدرسة التأويلية: تلك المدرسة النقدية الفلسفية، \التي نشأت من خلال الاعتماد على: «البحث في آليات الفهم»، وهذا البحث لآليات \الفهم إنما يتم من خلال خطاب فلسفي، يتجه إلى كافة أشكال النصوص، سواء النصوص \الدينية، أو نصوص الحقول الإنسانية كالتاريخ والفلسفة والنقد الأدبي، وقد \اسُتخدم مصطلح (الهرمنيوطيقا) بوصفه المصطلح الذي يعبر عن (التأويل)، ويُعد \àول ريكور من رواد هذه المدرسة، وقد عرف (الهرمنيوطيقا) بأنها: «نشاطٌ فكري \يقوم على أساس تفكيك رموز المعنى المختفي في المعنى الظاهر، والكشف عن مستوى \الدلالات الضمنية في الدلالات اللفظية». ينظر: موسوعة الفلسفة ، \د.عبدالرحمن بدوي:1-230، موسوعة لالاند الفلسفية : 1-74، و ظاهرة التأويل الحديثة في الفكر المعاصر ، د.خالد السيف: 33.35.

(48) «التثاقف والهوية الثقافية من منظور خطاب التأويل»، من \àحوث كتاب التواصل التثاقف ، د. بلعالية دومه ميلود: 239.

(49) «التثاقف والهوية الثقافية من منظور خطاب التأويل»: 241.

(50) المرجع السابق: 241.242.

(51) السابق: 243، وينظر في هذا: الذات عينها كآخر ، \البول ريكور: 72، 688، 607، 608، و الذات الناقدة في النقد العربي القديم ، د. ظافر الكناني: 18.20.

(52) «التثاقف والهوية الثقافية من منظور خطاب التأويل»: 245.

(53) المرجع السابق: 247.

(54) ستأتي هذه الحكاية والروايات لها، وذلك في ص: 311 من هذا \البحث.

(55) خطاب التفاعل: شعر أبي تمام والنقد القديم ، د. توفيق الزيدي: 5، و«نشأة النقد الأدبي عند العرب»، د. محمد اليعلاوي، \ حوليات الجامعة التونسية ، ع: 28، 1988م، ص: 74.81.

(56) «قراءة محدثة في ناقد قديم»، د. جابر عصفور، مجلة \فصول ، ديسمبر 1985م، ص: 28، وينظر: بلاغة النقد وعلم الشعر في \التراث النقدي ، د. بوجمعة شتوان: 13.

(57) العمدة : 2-755، وممن نقلها عن الجاحظ الصاحب \ àن عباد، في رسالة في الكشف عن مساوئ شعر المتنبي : 223. والكثير \من الباحثين عند ذكر هذا النص يحيلون إلى البيان والتبيين ، ولعهم \يقصدون القول الآخر للجاحظ الذي سيأتي بعد هذا.

(58) البيان والتبيين : 4-20.

(59) ينظر: «الأدب المقارن مثاقفة»، د. محمد بن عيّاد، حوليات الجامعة التونسية ، ع: 50، 2006م، ص: 378.

(60) ينظر: الذات الناقدة في النقد العربي القديم : \27.

(61) تجديد المنهج في تقويم التراث ، د. طه عبد الرحمن: \75، وينظر: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 157، وينظر أيضاً: \ نظرية تكامل المعرفة في الفكر العربي، دراسة في آليات الاشتغال اللغوي \والبلاغي في مشروع طه عبد الرحمن ، محمد همام، أطروحة دكتوراه،

كلية \الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض، مراكش، 1423هـ . 1424هـ، ص: \280.285، وينظر: مناهج الفكر العربي المعاصر في دراسة قضايا العقيدة \والتراث ، شاكر أحمد السمحودي: 200.208.

(62) نظرية تكامل المعارف في الفكر العربي : 282.

(63) تجديد المنهج في تقويم التراث : 90، وينظر: 91.

(64) الحق الإسلامي في الاختلاف الفكري : 93.94.

(65) التفاعل في الأجناس الأدبية ، د. بسمة عروس: \79، وينظر: القاموس الموسوعي للتداولية : 348، و مصطلحات \النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول والامتداد ، د. مولاي بوخاتم: \189.190، و ميخائيل باختين الناقد الحواري ، لأنور المرتجى: 10.12، \90.91.

(66) التفاعل في الأجناس الأدبية : 79.80.

(67) ينظر: ص: 329 في مبدأ فصل الكتابة النقدية من هذا البحث.

(68) الماركسية وفلسفة اللغة ، ميخائيل باختين: 129.

(69) الماركسية وفلسفة اللغة ، ميخائيل باختين: 129، \وينظر: التفاعل في الأجناس الأدبية : 80.

(70) التفاعل في الأجناس الأدبية : 80.

(71) المرجع السابق: 81.

(72) الماركسية وفلسفة اللغة : 130.

(73) التفاعل في الأجناس الأدبية : 81.

(74) التفاعل في الأجناس الأدبية : 87، وينظر: مقالات في تحليل الخطاب ، لمجموعةٍ من الباحثين بإشراف الدكتور حمادي صمود: \136.140.

(75) الذات الناقدة في النقد العربي القديم : 27.

(76) «في حدود المثاقفة»، د. آمال قرامي، حوليات الجامعة \التونسية ، ع: 51، 2006م، ص: 331، وينظر: «منطلقات التفكير الثقافي في \المثاقفة التراثية»، د.محمد مريسي الحارثي، جريدة الرياض ، العدد \(13338)، الخميس: 18-11-1425هـ.

الفصل الأول

الـرواية الأدبيــة

المبحث الأول: دوافع الرواية الأدبية

المبحث الثاني: ضوابط الرواية الأدبية

المبحث الثالث: لغـة الروايـة الأدبيـة

المبحث الرابع: سمات الرواية الأدبية

سُبق المدلول اللغوي لمصطلح: (الرواية) بمدلولٍ له بُعده الحسي، الذي يتجه إلى إناءٍ يُحمل فيه الماء كالمزادة، أو حيوان يُحمل عليه كالبعير، أو إنسانٍ يَحمل الماء ويتعهد بالسقاية، ثم صارت الرواية بعد ذلك تطلق على مجرد الحمل، ومن مجاز هذا الحمل حمل الديات، وحمل الشعر والحديث، فراوي الشعر في الجاهلية هو من يحمل شعر الشاعر وينقله ويذيعه بين الناس(1).

وفي حديث بعض المصادر اللغوية والمعجمية عن مدلول الرواية إشارة إلى أن الرواية الأدبية عمل ذهني واعٍ، يمر بعدة مراحل، تبدأ بالاختيار والتذوق للنص المروي، ثم الإلمام به، والإلحاح على استيعابه، ثم إذاعته ونشره ومناقلته(2)، فحين يقال: «روَّى فلانٌ فلاناً شعراً إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه»(3). وحين يقال: «روّيته الشعر ترويةً، أي: حملته على روايته، وأرويته أيضاً»(4).

وفي ضوء إشارة الخليل بن أحمد إلى المقصود بالرواية في قوله: «الرواية: رواية الشعر والحديث»(5). ندرك أننا أمام مشهد المثاقفة الأول، القائم في صورته على تناقل الخطاب الأدبي، بين أفراد المجتمع، وبيئاته المختلفة، تناقلاً يبدي لنا صورة من صور الخصوصية الثقافية لذلك المجتمع من جهة، وصورةً من صور التواصل السائدة فيه من جهة أخرى.

وحين يشرع الباحث في بحثه عن جذور الخطاب الثقافي لدى العرب، في أول أمرهم على نحو عام . وجذور الخطاب الأدبي . على نحو خاص، سيجد أنه إنما قام في جوهره أول ما قام على الرواية والمشافهة والارتجال والبديهة، وهي الأركان التي تسم المثاقفة عند العرب أول ما بدأت بميسمها الخاص، الذي ينفي عن الرواية الأدبية أن تكون حدثاً عابراً، إنما هو حدثٌ ثقافي أول له أهميته التي تتمثل في بناء ما بعده عليه بناءً تاريخياً تعاقبياً(6).

وحيث: «إن لكل حضارة بطبيعة الحال أسلوباً ما، وطريقةً مخصوصة في الاستفادة من عملية المثاقفة»(7)، كما يقول الدكتور صالح رمضان، فإن الرواية الأدبية هنا تأتي لتعبِّر في أول فصول هذه الدراسة عن حالة من حالات المثاقفة، وأسلوبٍ من أساليبها، أبرزت طريقةً من طرق التفكير الأدبي لدى العرب، وهي تنشئ خطابها الأدبي، وترسم ملامحه وتصوراته، وذلك من خلال المناقلة لهذا الخطاب، عن طريق الرواية ما بين الفرد والفرد، أو القبيلة وأختها، أو البيئة ونظيرتها، وهنا يمكن أن تعطينا شهادات بعض نقادنا القدماء صورةً عامة عن علاقة الرواية

الأدبية بوصفها أسلوبَ مثاقفة، بالظاهرة الكبرى التي هي المثاقفة نفسها، تمهيداً لبعض مباحث هذا الفصل وجزئياته.

أما من حيث التصور النظري لعلاقة الرواية الأدبية بالمثاقفة، فيظهر ذلك في إشارة مهمة من القاضي الجرجاني، فقد أكد أن الرواية إنما هي من مظاهر التبادل الثقافي بين العرب حاجة من حاجات المبدع في التواصل، ومكونٌ مهم من مكونات مثاقفته مع الآخرين: «وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويُعرف بعضها برواية شعرٍ بعض»(8).

ونجد في حديث الأصمعي عن بني أمية، وشغفهم بالعلم وروايته وتوثيقه، ما يمثل المثاقفة بين أمصار البيئة الواحدة عن طريق الرواية، إذ يقول: «كانوا ربما اختلفوا وهم بالشام في بيت من الشعر، أو خبر، أو يوم من أيام العرب، فيبردون فيه بريداً إلى العراق»(9). وعلى مستوى آخر يتمثل بين البادية والحاضرة، يمكن أن نجد ذلك ـ كثيراً ـ في تنقل بعض النقاد الرواة، ورحلاتهم نحو البادية(10).

في حين أننا نجد ما يمثل ذلك أيضاً على مستوى أضيق وهو مستوى القبيلة، ما أخبر به ضَوء بن اللجلاج، في ما يذكر ابن سلام أنه قال:«دخلتُ حمّاماً بالكوفة، وفيه الأخطل، فقال: ممن الرجل؟ قلت: من بني ذهل. قال: أتروي للفرزدق شيئاً؟ قلت: نعم، قال: ما أشعر خليلي! على أنه ما أسرع ما رجع في هبته!»(11). ومن ذلك أيضاً ما جاء على لسان شيخ من هذيل، حين قال: «جئت الفرزدق... ودخلت على رواته، فوجدتهم يعدلون ما انحرف من شعره، فأخذتُ من شعره ما أردت، ثم أتيت جريراً، وجئت رواته وهم يقومون ما انحرف من شعره، وما فيه من السناد، فأخذت ما أردت»(12).

وما ساقه أحمد بن عبيد الله بن عمار يمثل نموذجاً آخر، يصور حالة المثاقفة على مستوى الأفراد أنفسهم داخل المجالس العلمية، من خلال شغفهم بالرواية، وإقبالهم عليها، إذ يقول: «كنا نختلف إلى أبي العباس المبرد، ونحن أحداث، نكتب عن الرواة ما يرونه من الآداب والأخبار... فانصرفنا يوماً من مجلس أبي العباس وجلسنا في مجلسٍ نتقابل بما كتبناه، ونصحح المجلس الذي شهدناه...»(13).

وإذا كانت الرواية الأدبية، على صورتها الأولية المجملة هذه، وعلاقتها بالمثاقفة، التي تبدو للباحث من خلال اعتبارها نموذجاً من تقاليد العرب في القول والتواصل، جاءت على هذه الماهية

والأهمية، فإن الحديث عن بقية قضايا الرواية الأدبية يأخذ أهميةً أخرى، يتمثل في الحديث عن الذات الراوية ابتداءً، ودوافعها نحو الرواية، وتنتهي بالحديث عن سمات هذه الرواية المميزة لها عن بقية أنماط المثاقفة.

---

(1) ينظر: معجم مقاييس اللغة ، لابن فارس: 2-453، \مادة (روى)، و لسان العرب ، لابن منظور: 6-270، مادة (روى)، و أساس البلاغة ، للزمخشري، 1-398، مادة (روى). وقد قال الجاحظ: «الراوية: \هو الجمل نفسه، وهو حامل المزادة، فسميت المزادة باسم حامل المزادة، ولهذا \المعنى سموا حامل الشعر والحديث راوية». الحيوان : 1-333.

(2) يشير ابن منظور وغيره من أهل المعاجم أن (التناقل) و(المناقلة) إنما هي ألفاظ تتعلق بعملية التبادل في الخطاب، فـــ «ناقلتُ فلاناً الحديث، \éذا حدثتَه وحدَّثك، وأخذتَ منه وأخذَ منك، وتناقل القوم الحديث: تنازعوه \àينهم». لسان العرب : 14-345، مادة (نقل). ولذا آثر الباحث هذه \اللفظة؛ لمناسبتها مع الخطاب الأدبي، الذي هو مادة الرواية الأدبية هنا.

(3) لسان العرب : 6-271.

(4) المصدر السابق: 6-272.

(5) كتاب العين : 8-313.

(6) ينظر: البيان والتبيين : 3-28. وفيه قول الجاحظ: \«كل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال».

(7) الخطاب الأدبي وتحديات المنهج ، د. صالح رمضان: \85.

(8) الوساطة بين المتنبي وخصومه : 23.

(9) شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف ، لأبي أحمد \العسكري: 4.

(10) من ذلك مثلاً: ما ذكره المبرد عن الأصمعي، الذي كان على \تواصل مستمر، ورحيل دائم إلى البادية، فتراه في حمى ضرية يستمع إلى غلام \من بني أسد، ويأخذ عن امرأة أعرابية في منى. ينظر: الكامل : 1-138، \وما ذكر أيضاً عن أبي عمرو بن العلاء، فقد «دخل البادية ومعه دستيجتان من \حبر، فما خرج حتى أفناهما، بكتْب سماعه عن العرب في البادية». ينظر: نزهة \الألباء في طبقات الأدباء ، لأبي بكر بن الأنباري: 63.

(11) طبقات فحول الشعراء : 2-492.

(12) الأغاني : 4-256.258. ومن ذلك أيضا ما صنعه عبد \الملك بن مروان، حين أراد أن يسأل عن ذي الإصبع العدواني وأخباره، ونسبه، \ومن يروي له قصيدته (عذير الحي من عدوان...)، سأل في كل ذلك رجلاً من جديلة \. وعدوان قبيلة ذي الإصبع هي بطن من جديلة . فلما أجاب عن كل ذلك قال له \عبد الملك: ادنُ مني فإني أراك بقومك عالماً، أنشدني، فأنشده. ينظر: الأغاني : 3-91.93، وينظر: حديث الدكتور ناصر الدين الأسد عن رواة القبيلة \في: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية : 231، والرواية \وأثرها في النقد الأدبي ، د.ممدوح محمود حامد: 128.130.

(13) الأغاني : 7-120.

المبحث الأول

دوافع الرواية الأدبية

إذا كانت الرواية الأدبية تعني هنا حمل تلك المرويات الأدبية الإبداعية، التي شُغل بها العرب، وشُغفوا بها، وتناقُلها بينهم في تلك البيئة النقدية العربية القديمة، مناقلةً متبادلة، فإن هذه المناقلة تتجاوز قصد التواصل المعرفي، لذاته فحسب، بهذه المرويات: «إلى الارتباط بحركة التغيير التي يقصد إليها النشاط الأدبي في التواصل الجمالي، والخلقي، وبتربية الذوق وتهذيبه وصقله»(1)، وهي التي تعبر هنا عن دوافع المثاقفة عبر الرواية الأدبية، لدى العرب قديماً، وهي دوافع كثيرة، يمكن أن يتمثل أهمها في الدوافع الأربعة الآتية:

1. الدافـع القيـمي:

كانت المدونة الأدبية لدى العرب قديماً هي المدونة الحاضنة لكثير من القيم الخُلُقية الموجودة لدى العرب، وعلى الرغم من غياب الكتابة والكُتّاب لدى العرب حينذاك، وأُميّتهم التي ذكرها القرآن، إلا أن غياب الكتابة لا يعني غياب المؤلف، فالشاعر والخطيب والحكيم، هؤلاء كانوا هم المصدر الأهم في التعبير عن هذه القيم الخلقية، في ما يبدعون ويؤلفون، والرواة بعد ذلك هم المصادر الأولى لنشرها ومناقلتها بين الناس.

وقد أشار الدكتور محمد عابد الجابري إلى ذلك، في دراسته التحليلية للعقل الأخلاقي العربي، فقد «كان الشعراء والخطباء والناطقون بـــ«الأمثال» و«الحكمة» مؤلفين وناشرين للقيم، ولم تكن

وسيلتهم في تبليغ ما يؤلفونه من كلام منظوم ومنثور ألسنتهم وحدها، فهذه كانت تخبو كما يخبو كلُّ صوت بعد موت صاحبه، بل كانت وسيلتهم في ذلك النشر: رواة أدبهم وسيرهم»[(2)].

وبناءً على ذلك نجد أن ما يذكره ابن قتيبة مثلاً . عن زهير . في قوله: «كان زهير راوية أوس بن حجر»[(3)]. وعن «عَبيدِ راوية الأعشى»[(4)]. وما يذكره ابن سلام أيضاً عن الحطيئة، حيث كان «متين الشعر شرود القافية، وكان راوية لزهير وآل زهير»[(5)]. وما يذكره القاضي الجرجاني عن أبي ذؤيب الهذلي، حيث كان «راوية ساعدة بن جؤية»[(6)]، كل هذه النماذج وغيرها، إنما هي من قبيل الرواة الذين وقفوا أنفسهم على رواية شعر هؤلاء الشعراء، الذي لا يخلو من الحكمة، «والحكمة في هذا المجال تعني: القول الذي يحمل قيمة اجتماعية وإنسانية مطلقة صالحة لكل زمان ومكان، وقد كان هناك من الشعراء من اشتهر بغلبة الحكمة في شعره مثل زهير بن أبي سلمى والسموأل وعدي بن زيد وأمية بن أبي الصلت»[(7)].

وحين جاء الإسلام صبغ وجه الخطاب الأدبي بالكثير من ألوانه الخلقية الأصيلة، فتغير نمط الخطاب، تبعاً لتغير نمط الهوية الدينية والخلقية واللغوية، فجاء الدافع نحو الرواية في هذا العصر الإسلامي محدِّثاً عن وجود (اللفظ الجميل) و(المعنى الشريف) الذي تحمله هذه المرويات، أي: ما كان جامعاً من هذه المرويات الأدبية بين القيمة اللغوية والأخلاقية.

وأول النماذج في هذا السياق، ما ذكره الجاحظ من رواية الرسول μ ، لخطبة قس بن ساعدة الإيادي، وما فيها من شعر ونثر، يحوي قيماً متعلقة بالتوحيد والإخلاص، فيقول الجاحظ: «ولإياد وتميم في الخطب خصلة ليست لأحد من العرب؛ لأن الرسول μ هو الذي روى كلام قس بن ساعدة، وموقفه على جمله بعكاظ وموعظته، وهو الذي روّاه لقريش والعرب، وهو الذي عجَّب من حسنه، وأظهر من تصويبه، وهذا إسناد تعجز عنه الأماني، وتنقطع دونه الآمال، وإنما وفق الله ذلك لقس بن ساعدة لاحتجاجه للتوحيد، ولإظهاره معنى الإخلاص، وإيمانه بالبعث، ولذلك كان خطيب العرب قاطبة»[(8)].

وهذا النموذج وغيره من النماذج النبوية الشريفة[(9)]، إنما هي صورة تطبيقية لمثاقفةٍ جرت بين مقام الخطاب الإسلامي، الذي يمثله النبي μ وأصحابه في بواكير دعوته، مع الخطاب الأدبي الجاهلي، الذي يَظهرُ في مثل هذه النصوص موازياً للقيم الخلقية الإسلامية، بل ممهداً لها في بعض

أحيانه، لا لاحتياج الأول للثاني، إنما لاحتياج الثاني للأول، رغم اختلافه عنه من حيث الظروف والمنطلقات.

وعند النظر في التفاتة عمر بن الخطاب إلى هذا الدافع، نجد أن إقباله المشهور على شعر زهير روايةً ودراية[10]، يشكل ملمحاً من ملامح الدافع القيمي نحو رواية شعر هذا الشاعر الجاهلي، وما ذاك إلا لأن زهيراً كما يذكر ابن قتيبة: «كأن يتأله ويتعفف في شعره، ويدل شعره على إيمانه بالبعث»[11].

كما أن من الملامح المهمة في هذا السياق، ما نجده من وعي ثقافي لدى مجتمع بأكمله، بأهمية الدافع القيمي تجاه الرواية، من ذلك مثلاً ما حدَّثَ به أبو الحسن المدائني عن مجتمع بني أمية، وبعض تقاليدهم الثقافية، التي أشار إليها الجاحظ بقوله: «كانت بنو أمية لا تقبل الراوية إلا أن يكون راويةً للمراثي، قيل: ولم ذاك؟ قيل: لأنها تدل على مكارم الأخلاق»[12].

ورغم تلمس الباحث الإشارات إلى هذا الدافع، والالتفاتات النقدية نحوه، في المراحل النقدية الأولى عند العرب، إلا أن الوعي بهذا الدافع نحو الرواية الأدبية ظل ممتداً بامتداد أفق الوعي النقدي لدى القدماء، ولذلك استمر الشعور بأهميته، لدى أمثال أبي هلال العسكري[13]، وابن رشيق[14]، إلا أن عبدالقاهر الجرجاني كان هو العَلَم الأبرز في الوقوف مع هذا الدافع، تصوراً له، ودعوةً إلى الأخذ به، وهو وعيٌ خاص لدى عبدالقاهر، جاء سليلَ وعي عامٍ لديه، بأهمية الأدوات المعرفية المتنوعة وأثرها على شخصية الناقد.

وقد كان أول فصل من فصول دلائل الإعجاز، الفصل الذي قال فيه عبد القاهر: «فصل في الكلام على من زَهِدَ في رواية الشعر وحِفْظِه، وذمَّ الاشتغال بعلمه وتتبعه»[15]. ثم بين أن من كان هذا رأيه لا يخلو من أمور، أحدها أن يكون رفضه له من أجل ما فيه من هزلٍ وسخف وكذب وباطل، أو لأنه موزون مقفى، أو لما يتعلق بأحوال الشعراء، وذم الله لهم في القرآن، «وأيٌّ كان من هذه رأياً له، فهو في ذلك على خطأ ظاهر، وغلط فاحش، وعلى خلاف ما يوجبه القياس والنظر»[16].

وقد شرع بعد ذلك في مناقشة هذا الرأي، بأسلوبه الحجاجي، الذي هزَّ قناعة المتلقي . المخالف . متجاوزاً القول بالرأي، إلى التعليل له، والبرهنة عليه، إذ يقول: «فكيف وضع الشعر عندك، وكسبه المقت منك، أنك وجدتَ فيه الباطلَ والكذبَ وبعضَ ما لا يحسن، ولم يرفعه في نفسك، ولم

يوجب له المحبة من قلبك أن كان فيه الحقُّ والصدقُ والحكمةُ وفصلُ الخطاب... وتجد فيه للنائي عن طلب المآثر، والزاهد في اكتساب المحامد، داعياً ومحرّضاً، وباعثاً ومحضِّضاً، ومذكراً ومعرِّفاً، وواعظاً ومثقِّفاً. فلو كنت ممن ينصف كان في بعض ذلك ما يغيِّر هذا الرأي منك، وما يحدوك على رواية الشعر وطلبه»(17).

وهذه الإشارات من عبد القاهر هنا وغيرها(18)، تكشف لنا عن سمة ثقافية اتسمت بها منهجية عبد القاهر الثقافية وتفكيره، تتمثل في ما سماه الدكتور محمد أبو موسى بـــ«إدراك الوشائج بين حقول المعرفة»(19)، أياً كانت مصادرها وانتماءاتها؛ لأن الناقد مطالب ضمن عملية المثاقفة لديه أن يكون على تواصل ثقافي دائم مع هذه الحقول المعرفية، وهذا ما وعاه عبدالقاهر وطبقه، في رواية الشعر هنا، التي لا تخلو من قيم خلقية، فيها الحق، والصدق، والحكمة، وفصل الخطاب، وهذا هو الدافع الأهم نحو رواية الشعر، حتى ولو اشتمل على بعضٍ من السخف، والباطل، الذي يجده من زَهِدَ في رواية الشعر.من بعض المتلقين. مخالفاً للانتماء الأخلاقي لديهم.

وهكذا، فسواء رأينا حضور الدافع القيمي في الرواية الأدبية هنا على مستوى الفرد أو البيئة أو المجتمع، وسواء تجلى ذلك في بداية العهد النقدي، أو في وسطه، أو نهايته، فكل ذلك ينتج لنا الدلالة الكافية على: وعي البيئة النقدية القديمة بالجانب القيمي بوصفه دافعاً نحو الرواية الأدبية.

2. الدافـع التعليمـي:

تُبرِزُ الروايةُ الأدبية هنا من خلال هذا الدافع صورةً من صور المثاقفة النقدية، حين تكون وسيلة تعليمية مهمة تسهم في بناء الذات، في البيئة النقدية القديمة، بدءاً بالنخبة فيها من الخلفاء والعلماء والنقاد والشعراء، وانتهاءً بأبناء المجتمع وجيله المتعلمين، ومن هنا، فإننا سنجد أن مظاهر الحضور لهذا الدافع في الرواية الأدبية قد تنوعت، فجاءت لنا على عدة مستويات تعليمية، تُظهر لنا ـ أو هكذا نجدها ـ مشاهد تعليمية، متنوعة المستويات، تشترك ـ مجموعةً ـ في الاتجاه نحو الرواية الأدبية.

تبدأ أولى ملامح هذا الدافع من حيث الاستجابة لداعي الموهبة الشعرية، في النقد القديم، صقلاً وتمتيناً لها، وهو بعدٌ تعليمي، يتصل بالشعر، الذي قال عنه القاضي الجرجاني أنه في أصله إنما هو: «علمٌ من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء»(20). وبناء على ذلك تأتي إشارة حازم القرطاجني في حديثه عما سماه (مبدأ الملازمة) بين الشاعر والراوية: «فلا تجد شاعراً

مجيداً منهم إلا وقد لزم شاعراً آخر المدة الطويلة، وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد منه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية، فقد كان كثيِّر أخذ الشعر عن جميل، وأخذه جميل عن هدبة بن خشرم، وأخذه هدبة عن بشر بن أبي حازم، وكان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير، وأخذه زهير عن أوس بن حجر، وكذلك جميع شعراء العرب المجيدين المشهورين»(21).

وقد ظلت صورة هذا التبادل القائم على مبدأ الملازمة، التي ذكرها حازم منذ العصر الجاهلي، مروراً بعصر صدر الإسلام، إلى أن جاءت بدايات القرن الثاني، الذي اتسعت فيه دوائر الثقافة في البيئة العربية القديمة، وتجددت فيها ومعها صورة هذا الدافع التعليمي في الرواية الأدبية، بالاتجاه إلى جمع أشعار العرب من هؤلاء الشعراء ورواتهم.

وفي هذا السياق التاريخي الجديد، الذي ظهر فيه (الراوي المتخصص) يحضر قول ابن سلام «وكان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها حماد الراوية»(22)، ليصلنا ذلك باللقاءات التعليمية، الدافعة نحو الرواية الأدبية، التي بدأها خلف الأحمر مع حماد الراوية، يروي عنه أحاديث العرب وآدابها، والتي أشار أبو بكر بن الأنباري إلى بداياتها بقوله: «كان خلف أول من أحدث السماع بالبصرة، ذلك أنه جاء إلى حماد الراوية فسمع منه، وكان حنيناً بأدبه»(23). مروراً ببعض النقاد الرواة بعده، أمثال أبي علي القالي، الذي قال عن نفسه: «فإني لما رأيت العلم أنفس بضاعة، أيقنت أن طلبه أفضل تجارة، فاغتربت للرواية، ولزمت العلماء للدراية»(24).

كما أن من دوال الحضور لهذا الدافع في المشهد الثقافي قديماً، ما انتشر في أوساط البيئة النقدية حينذاك، من رواية الشواهد في الدرس التعليمي، لشتى حقول المعرفة النقدية واللغوية والأدبية، وقد كان هذا الفعل أيضاً من أشراط التحول وعلاماته في الواقع التعليمي في هذه المرحلة، وقد رأينا الجاحظ في هذا السياق يحدِّث عن طائفة من الرواة، هم رواة الأخبار، الذين لا يدفعهم إلى رواية الشعر إلا وجود الشاهد والمثل، «ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل»(25).

حقاً، فقد «كان أبو مسحل يروي عن علي بن المبارك الأحمر أربعين ألف بيت شاهد في النحو»(26). وكان ثعلب يقول في إثر ذلك: «ما ندمت على شيء كندمي على ترك سماع الأبيات التي كان يرويها أبو مسحل عن علي بن المبارك الأحمر»(27).

ومهم أن نشير في هذا الدافع، إلى صورة التعليم والتأديب للناشئة في البيئة الثقافية العربية القديمة، وقد اكتسبت هذه الصورة أهمية مركزية، تبدو ناجمةً في أساسها من الأثر الذي يحدثه تواصلُ هؤلاء الناشئة المتعلمين، أثناء مراحل التعليم مع كثير من الحقول الثقافية على نحو عام، وحقل الشعر على نحو خاص، إدراكاً لمبدأ (التكامل) في البناء التعليمي لهذا الجيل، ذلك لأن العرب في تقاليدها الثقافية . على نحو ما يذكر ابن قتيبة . «كانت تسمي الرجل إذا كان يكتب، ويحسن الرمي، ويحسن العوم، ويقول الشعر: الكامل»[28].

ويمكن أن تقدم لنا هذه المقولات عن بعض شخصيات المشهد النقدي في تلك البيئة بعض البينات على ملامح الحضور لهذا الدافع وأولويته في تربية الناشئة لديهم:

â5 عمر بن الخطاب :

. «أما بعد: فعلموا أولادكم العوم والفروسية، ورووهم ما سار من المثل، وحسن من الشعر»[29].

. «علموا أولادكم العوم والرماية، ومروهم فليثبوا على الخيل وثباً، ورووهم ما يجمل من الشعر»[30].

â5 معاوية بن أبي سفيان :

. يخاطب الحارث بن نوفل:«ما علمت ابنك؟ فقال: القرآن والفرائض. فقال له: روه من فصيح الشعر، فإنه يفتح العقل، ويفصح المنطق، ويطلق اللسان، ويدل على المروءة والشجاعة»[31].

â5 عبد الملك بن مروان يخاطب مؤدب أبنائه:

. «علمهم الشعر يمجدوا وينجدوا»[32].

. «أدِّبهم برواية أشعار الأعشى، فإن لها عذوبة تدل على محاسن الأخلاق، قاتله الله! ما أغزر بحره، وأصلب صخره»[33].

نلاحظ أولاً هنا: أن تلاحماً وتفاعلاً ما، قام بين الرواية وبين أنماط مَهارية، وأخرى معرفية، وثالثة تربوية، بين العوم والرماية والفروسية لدى عمر بن الخطاب من جهة، وانفتاح العقل، وفصاحة المنطق، وطلاقة اللسان، والمروءة والشجاعة، لدى معاوية ، وهو تفاعل أبداه الوعي من قِبل هذه الشخصيات بمبدأ التكامل في البنية التعليمية للناشئ في البيئة الثقافية القديمة.

كما نلاحظ ثانياً: من خلال النظر في شخصيات هذه النصوص، التفات السلطة نحو المثاقفة عبر هذا الدافع من دوافع الرواية[34]؛ وذلك بإعداد الناشئة في طور التعليم، للمثاقفة مع الآخر داخل

البيئة وخارجها، عبر الرواية الأدبية.

3. الدافـع الاجتمـاعي:

تنوعت الهويات الاجتماعية في المشهد الثقافي قديماً، وهذا التنوع الاجتماعي، هو في ذاته صورة من صور المثاقفة في النقد القديم، والرواية الأدبية في هذا الدافع هي التي يمكن من خلالها أن نرى هذا التنوع، في الأخذ والعطاء الأدبي بين الرواة، على مختلف انتماءاتهم الاجتماعية.

فعلى المستوى القبلي، هرعت القبيلة منذ الجاهلية إلى الرواية والرواة، من خلال وعيها بقيمة الشعر من حيث المحتوى، بالنسبة إليها: «إذ هو ديوان أمجادها وأحسابها، وسجل مآثرها ومفاخرها»[35]، ومن جهة أخرى تتصل بقيمة الرواة لشعر هذه القبيلة، بوصفهم الأداة المركزية المهمة، لنشر شعر هذه القبيلة بين القبائل، فعن طريقهم لن تضل القبيلة سبيلها نحو المثاقفة.

وقد جاء هذا الوعي متبادلاً بين شاعرٍ كحسان بن ثابت وقبيلته، فيما يذكره ابن هشام عنه وعن قومه، حين قال قصيدته بعد غزوة أحد التي مطلعها:

منـع النومَ بالعشاء الهمومُ

وخيالٌ إذا تغور النجومُ

قال ابن هشام: «قال حسان هذه القصيدة ليلاً، فدعا قومه، فقال لهم: خشيتُ أن يدركني أَجَلي قبل أن أصبح، فلا ترووها عني»[36].

وهنا أيضاً، تأتي قبيلة كقبيلة بني تغلب ـ مثلاً ـ لتكون شاهدة على الاهتمام بالرواية الأدبية، ومناقلة ما كان متصلاً بشأن هذه القبيلة ومآثرها، فقد كانوا يعظمون قصيدة عمرو بن كلثوم، التي «قام بها خطيباً بسوق عكاظ، وقام في موسم مكة، وبنو تغلب تعظمها جداً، ويرويها صغارهم وكبارهم، حتى هجوا بذلك، فقال بعض شعراء بكر بن وائل:

ألهى بني تغلبٍ عن كلِّ مكرمةٍ

قصيدةٌ قالها عمرو بن كلثومِ

يروونها أبداً مُذْ كان أولُّهم

يا للرجالِ لشعرٍ غيرِ مسئومِ»[37]

ونجد في عصر الرسالة الإسلامية ملمحاً آخر، فحين طلب النبي μ من يروي له شيئاً من شعر أمية بن أبي الصلت: «استنشد رجلاً من ثقيف، قبيلة الشاعر، وهو الشريد بن سويد الثقفي، فأنشده

مئة بيت»[38]. ما يدل على إدراكه µ لدور الراوي، حين يكون من قبيلة الشاعر نفسه.

ومما يتصل بهذا السياق، على مستوى اجتماعي آخر، أن كثيراً من أبناء الشعراء الجاهليين عاشوا في الإسلام، فحلوا محل آبائهم في إذاعة شعرهم، وروايته بين الناس[39].

وقد حج معاوية بن أبي سفيان مرة، فرأى شيخاً يصلي في المسجد الحرام، فسأل عنه، فقالوا: هذا سعية بن غُريض (ابن السموأل)، فاستدعاه، وحاوره في حديث طويل، ثم قال له: أنشدني شعر أبيك يرثي نفسه (أي: شعر السموأل)، فقال: قال أبي:

يا ليت شعري حين أندُب هالكاً

ماذا تؤبنني به أنواحي

أيقلن لا تبعد فرب كريهةٍ

فرّجتُها بشجاعةٍ وسماحِ[40]

وفي ضوء العلاقة الاجتماعية بين من يمثل السلطة العليا كالخليفة ـ مثلاً ـ والرواة، يمكن أن نرى صورة من صور المثاقفة بين راوية كحماد الراوية، والخليفة الأموي هشام بن عبد الملك، حين قال لحماد: «أتدري فيم بُعثت إليك؟ قلت: لا، قال: بعثت إليك لبيتٍ خطر ببالي، لم أدر قائله، فقلت: ما هو؟ فقال:

فدعوا بالصبوحِ يوماً فجاءتْ

قينةٌ في يمينها إبريقُ

قلت: هذا يقوله عدي بن زيد، في قصيدة له، قال: أنشدنيها، فأنشدته»[41].

وهكذا، تؤكد هذه الصور الاجتماعية المتعددة في هذا الدافع أن المثاقفة كانت حاضرة هنا في الرواية، من خلال هذا التبادل الأدبي المشترك بين هذه البيئات الاجتماعية المختلفة، وهو تبادل أخذ مأخذ الامتثال العام، الذي رأينا ملامحه في البيئة النقدية القديمة، بين القبيلة والقبيلة، أو بين البادية والحاضرة.

4. الـدافـع الإمتـاعي:

تفرض طبيعة الواقع العربي في حقبة هذه الدراسة بكل تحولاته ومستوياته التوجه نحو الرواية طلباً للمتعة والمسامرة والتسلية، التي يحملها الطريف من الشعر المروي في نوادي العرب، ومجالسهم الثقافية؛ ومن هنا فإن هذا الدافع في الرواية يأتي استجابةً لمطلب من مطالب السلطة في

مجالسهم، التي تنظر إلى الشعر هنا على أنه ضرورة من ضرورات السمر في المجلس، من خلال تداوله بينهم: «يستعان به على السهر عند الملوك، والملوك لا تستقصي»[42]. كما يقول ابن سلام. كما أن هذا الدافع أيضاً يأتي استجابة للوسط الشعبي وثقافته التي تميل نحو النادرة، وتتعلق بالطريف ولو كان خيالاً وكذباً ملفقاً!

وقد أشار الدكتور مصطفى عليان إلى: «أن الطبيعة الفنية المتأصلة في الناقد حملته على توجيه الرواية نحو لون من الشعر يحقق الجمال والإمتاع بغرابته وندرته، وقد حفلت المجالس الأدبية برواية هذا اللون»[43].

والباحث عن ملامح الحضور لهذا الدافع، وبداية الالتفات إليه قديماً، سيجد نفسه في العصر الجاهلي أولاً، أمام عصر لم يعِ ذاته، من جهة تأسسه على النمط القبلي، ومن جهة إصغائه لإملاءات القبيلة، من ثأر واستلاب متبادل؛ لذلك لم تسمح إملاءات القبيلة، وانشغال القوم ببعضهم، لهذا الدافع بالدخول، فلم تثبت لنا المدونة التراثية شيئاً مما دار في مجالس الجاهليين من هذا القبيل، إلا في النادر القليل.

وقد اختلف ذلك في عصر الرسالة؛ إذ لم يكن الانشغال بنمط الحياة الجديدة في المجتمع مانعاً من حضور الإمتاع، من خلال تناشد الشعر وروايته، في مجلس النبي µ ومسامرته أصحابه، فقد روى الإمام أحمد في مسنده، عن سماك، عن جابر بن سمرة قال: «**كُنَّا نَجْلِسُ إِلَى رَسُولِ اللَّهِ µ فَكَانُوا يَتَنَاشَدُونَ الْأَشْعَارَ، وَيَتَذَاكَرُونَ أَشْيَاءَ مِنْ أَمْرِ الْجَاهِلِيَّةِ، وَرَسُولُ اللَّهِ µ سَاكِتٌ فَرُبَّمَا تَبَسَّمَ، أَوْ قَالَ: كُنَّا نَتَنَاشَدُ الْأَشْعَارَ وَنَذْكُرُ أَشْيَاءَ مِنْ أَمْرِ الْجَاهِلِيَّةِ، فَرُبَّمَا تَبَسَّمَ** [44]»(µ). وفي رواية: «**شَهِدْتُ النَّبِيَّ µ أَكْثَرَ مِنْ مِائَةِ مَرَّةٍ، فِي الْمَسْجِدِ وَأَصْحَابُهُ يَتَذَاكَرُونَ الشِّعْرَ، وَأَشْيَاءَ مِنْ أَمْرِ الْجَاهِلِيَّةِ، فَرُبَّمَا تَبَسَّمَ مَعَهُمْ** [45]»(µ).

وهنا، تبدو المثاقفة في مجلسه µ، بين أصحابه، ظاهرة في مثل هذا التناشد المتبادل، الذي صحبه شيء من تذاكر بعض أمور الجاهلية وروايتها، فلم يمنع النبي µ من تذاكرها، رغم تجدد الزمن، واختلاف الهوية، وكذلك كان أصحابه من بعده في مجالسهم ومسامراتهم[46].

أما في العصر الأموي، فقد اتسعت دائرة الوعي بهذا الدافع؛ لاتساع دائرة الزمن، في تحولاته الفكرية والثقافية، التي أنتجت لنا ـ في ما أنتجت ـ رواةً للطريف من الشعر، والماتع من القول، ليتحول هذا الدافع من لحظة عابرة في المرحلة الماضية، إلى لحظة شاغلة، فقد «كانت مجالس

الأمويين حافلة برواية شعر الطرافة، وتعد مجالس عبد الملك بن مروان ظاهرة مميزة في هذا المجال»(47).

وفي هذه المجالس تجد المثاقفة مكانها، من خلال هذه المسامرات الأدبية، في دارٍ من دُور الثقافة والأدب، وهو مجلس الخليفة، كما أننا يمكن من خلال هذا النوع من الرواية في هذا الدافع أن نكشف عن تجربةٍ مشبعةٍ بالتواصل النقدي والثقافي الإيجابي، بين الخليفة وبعض عناصر النخبة الثقافية المحيطة به من النقاد والرواة.

ويمكن هنا . في مختصر من القول . أن نقدم نموذجين، على طبيعة الرواية وفاعلية الإمتاع فيها، في مجلس الخليفة، ومن دونه في السلطة من الولاة والأمراء.

أما مجلس الخليفة عبد الملك بن مروان، فقد أشار الدكتور عبد الله العريني إلى أنه «كان يمثل مستوى عالياً في مجال النقد الأدبي، مما يدور فيه من حوار نقدي، وما تلتقي فيه من نصوص إبداعية تمثل الذروة في البيان؛ لأن أولئك الفحول من الشعراء والنقاد يختارون لذلك المجلس خير ما تبدعه قرائحهم، فكان ذلك المجلس بيئة نقدية خصبة تشحذ الموهبة، وتمنحها فرصة رائعة للنضج والعطاء»(48).

وفي هذا النموذج الذي رواه لنا المبرد، يظهر لنا عبد الملك بن مروان بدور الراوي للشعر، فقد روى أبو العباس أن عبد الملك بن مروان سأل جلساءه يوماً: أي المناديل أشرف؟ فقال بعضهم: مناديل مصر، كأنها غِرقئ البيض، وقال آخر: مناديل اليمن، كأنها أنوار الربيع، فقال عبد الملك: ما صنعتما شيئاً، أفضل المناديل ما قال أخو تميم، يعني عبدة بن الطبيب، وروى لهم أبياته التي يقول فيها:

ولما نزلنا نصبنا ظل أخبيةٍ

وفار للقوم باللحم المراجيلُ

وردٌ وأشقر ما يؤنيه طابخه

ما غيّر الغلي منه فهو مأكولُ

ثمَّت قمنا إلى جردٍ مسومةٍ

أعرافهن لأيدينا مناديلُ(49)

كما أننا نرى الخليفة أيضاً في نماذج أخرى يأخذ مأخذ المتلقي والمستمع للرواية، والطالب لها في الآن ذاته، وذلك ما نجده عند ولده وهو الخليفة الوليد بن عبد الملك مع الأخطل وجرير، حين روى له الأخطل أبيات عمرو بن كلثوم في معلقته: ألا هبي بصحنك فاصبحينا، قال ابن سلام: «فتحرك الوليد، فقال: مغّرْ(50) يا جرير، يريد قصيدة أوس بن مغراء السعدي، ثم القريعي:

ماذا يهيجك من دارٍ بفيحانا

قفرٍ توهمتَ منها اليوم عرفانا

منّا النبيُّ الذي قد عاش مؤتمناً

وصاحباه، وعثمانُ بن عفانا»(51)

وعلى هدي الخليفة في ذلك، سار الولاة نحو الرواية، يحدوهم الإطراف، الذي صرح بطلبه بلالُ بن أبي بردة من حماد الراوية، فيما يذكره ابن سلام، عن أبي عبيدة، عن يونس قال: «قدم حماد البصرة على بلال بن أبي بردة وهو عليها، فقال: أما أطرفتني شيئاً؟ فعاد إليه فأنشده القصيدة التي في شعر الحطيئة في مديح أبي موسى، قال: ويحك! يمدح الحطيئة أبا موسى لا أعلم به، وأنا أروي شعر الحطيئة؟ ولكن دعها تذهب في الناس»(52).

فما يلاحظه المتأمل في هذا النموذج هو أن الإمتاع بدا مطلباً ملحاً من مطالب المثاقفة في مجالس الولاة، غير أن الوالي هنا قدم لنا (الإطراف) فاعلاً في الرواية من جهة قول أبي بردة السابق: (أما أطرفتني؟)، ومتفاعلاً مع المثاقفة من جهة قوله: (ولكن دعها تذهب في الناس)؛ إذ إن ذهابها إلى الناس، وتلقيهم لها نموذج عملي تواصلي، لمثاقفة نقدية نقلت رواية الشعر، و(الإطراف) به من واقعٍ مضمر داخل هذا المجالس إلى واقع مظهر(في الناس).

ويبلغ حضور هذا الدافع في الرواية الأدبية مبلغاً آخر، يبدو أكثر وعياً وتطبيقاً، وذلك في حلقة من أهم حلقات العلم والمعرفة، وبالتفاتةٍ لها وإقبال عليها، من سعيد بن المسيَّب في حلقته في المسجد، فيما يروي ذلك ابن سلام: «عن عبدالرحمن بن حرملة قال: لمـّا ورد علينا هجاء جرير والتيمي، قال لي سعيد المسيَّب: تَرَوَّأْ لنا مما قالا شيئاً، فأتيته وقد استقبل القبلة يريد أن يكبِّر. فقال: أرويتَ شيئاً؟ قلت: نعم! فأقبل عليَّ بوجهه، فأنشدته للتيمي، وهو يقول: هِيهِ هِيهِ! ثم أنشدته لجرير فقال: أكَلَه أكَلَه!» (53).

في مرحلة نَزَع فيها الإمتاع من خلال الرواية الأدبية إلى المنزع الكتابي المدون، بدلاً من الشفاهي الذي كان في السابق، يلتفتُ ابن قتيبة إلى هذا النوع من الرواية، في بداية كتابه **عيون الأخبار**، عبر إشارات في مقدمة الكتاب، تبرز لنا أثراً من آثار هذا العقل الثقافي لهذا الناقد، فيقول: «وسينتهي بك كتابنا هذا إلى باب المزاح والفكاهة، وما روي عن الأشراف والأئمة فيه، فإذا مر بك أيها المتُزَمّت حديث تستخفه أو تستحسنه أو تعجب منه أو تضحك فاعرف المذهب فيه وما أردنا به»(54).

فقد راعى ابن قتيبة في هذا الكتاب، الذي أسس في أصله على رواية الأخبار والأشعار، حالةً من حالات المتلقي، ونمطاً خاصاً من أنماط المتلقين؛ لأن: «مثل هذا الكتاب مثل المائدة تختلف فيها مذاقات الطعوم لاختلاف شهوات الآكلين»(55). وهذا النمط من المتلقين هم الذين يعمدون إلى هذه الآثار المروية طلباً للتسلية والإمتاع(56).

وفي **مجالس ثعلب** أيضاً(57)، يظهر للباحث النموذج التطبيقي لاستجابة صاحب هذه المجالس لهذا الدافع في الرواية، الذي من شأنه الوظيفي ألا يبدد سحر المجلس، بل يزيد من رغبة الطلاب فيه، بحضورهم وحفظهم وتدوينهم ما دار في هذه المجالس من روايات طريفة ماتعة(58).

وهكذا، أظهرت الرواية الأدبية في هذا المبحث صوراً متعددة من صور المثاقفة، عبر مناقلة الخطاب الأدبي شعراً ونثراً، والإقبال على روايته، إما بدافع البحث عن قيمةٍ أخلاقية، أو غايةٍ تعليمية، أو هدف اجتماعي، أو إمتاعي، وهي دوافع إن أظهرت لنا . أو هكذا نجدها . صورة الرواية الأدبية من حيث (الأهمية)، فإن هناك ما يبرز لنا صورة الرواية من حيث ضوابط القبول لها، والتفاعل معها، وهو ما تكفّل به المبحث الثاني من هذا الفصل، الذي خصص للحديث عن ضوابط الرواية الأدبية.

---

(1) الأغاني : 7-120.

(2) العقل الأخلاقي العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم \القيم في الثقافة العربية : 499. وينظر: نظرة تاريخية في حركة \التأليف عند العرب ، د.أمجد الطرابلسي: 1-83.84.

(3) الشعر والشعراء : 1-137. وينظر: الوساطة \àين المتنبي وخصومه : 23.

(4) المصدر السابق: 1-252. وينظر: الوساطة : 23.

(5) طبقات فحول الشعراء : 1-104.

(6) الوساطة : 23.

(7) العقل الأخلاقي العربي : 499. ويرى الباحث أن \قراءةً واحدة لمعلقة زهير بن أبي سلمى يمكن أن تهدينا الكثير من القيم الخلقية، \التي ما زلنا نرددها حتى اليوم، هذا من جهة، ومن جهة ثانية ما نجده لدى بعض \الدراسات التي انحصرت في دراسة القيم الخلقية في الشعر الجاهلي، وينظر على \سبيل المثال: الجانب الخُلقي في الشعر الجاهلي ، د.زهدي صبري الخواجا: 49.71.

(8) البيان والتبيين : 1-52.

(9) من ذلك مثلاً: ما جاء في حديث الشريد بن عمرو عن أبيه أن \النبي µ استنشده شعر أمية بن أبي الصلت، وبادره بسؤال: هل معك من شعر أمية \àن أبي الصلت شيء؟ صحيح مسلم : كتاب الشعر : 2255. وما \ذاك إلا لأن أمية كما يقول ابن سلام عنه «كان كثير العجائب، يذكر في شعره \خلق السموات والأرض والملائكة، ويذكر في ذلك ما لم يذكره أحد من الشعراء». \ طبقات فحول الشعراء : 1-262.263، وينظر: نحو منهج إسلامي \في رواية الشعر ونقده ، د. مصطفى عليان: 36.44.

(10) ينظر: طبقات فحول الشعراء : 1-63.

(11) الشعر والشعراء : 1-139.

(12) البيان والتبيين : 2-320.

(13) ينظر: ديوان المعاني : 1-431.

(14) ينظر: العمدة : 1-27.

(15) دلائل الإعجاز : 11.

(16) المصدر السابق: 11.

(17) دلائل الإعجاز : 16.

(18) ينظر: المصدر السابق:12، 13، 14.

(19) مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني: 35.

(20) الوساطة : 23.

(21) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : 27. وهنا يشير \الدكتور أحمد الودرني إلى أن الرواية في النقد العربي القديم تمثّل: «مرحلة \هامة دقيقة يعيشها أي مبدع قبل البدء في الكتابة، والرواية كذلك عرفٌ بين \الشعراء يتنـزّل ضمن مقولة الاقتداء، إذ يتّسي كل شاعر بإمام يلوذ به، ويقفو \أثره». البحتري في ميزان النقد القديم : 25.

(22) طبقات فحول الشعراء : 1-48.

(23) نزهة الألباء في طبقات الأدباء : 59. وفيه أيضاً \قول أبي عبيدة: «خلف الأحمر معلم الأصمعي، ومعلم أهل البصرة».

(24) أمالي القالي : 1-33.

(25) البيان والتبيين : 4-24. وقد عقد الجاحظ باباً \وسمه بقوله: (أبيات شعرٍ تصلح للرواية والمذاكرة). البيان والتبيين : \2-186.

(26) طبقات النحويين ، للزبيدي: 135.

(27) المصدر نفسه: 135.

(28) عيون الأخبار : 2-168.

(29) البيان والتبيين : 2-180.

(30) الكامل في اللغة والأدب : 1-344.

(31) ديوان المعاني : 1-274.

(32) عيون الأخبار : 2-167.

(33) جمهرة أشعار العرب ، لأبي زيد القرشي: 1-202.

(34) يشير الدكتور مصطفى عليان إلى أن أغلب صور الاهتمام برواية \الشعر في سياق التعليم

والتأديب كان من قبل الخلفاء والولاة، وقد يكون من \غيرهم في بعض الأحوال. ينظر: نحو منهج إسلامي في رواية ونقده : \156.

(35) مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية : 231.

(36) السيرة النبوية : 3-941.

(37) الأغاني : 11-54.

(38) مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية : 232.

(39) من أمثلة ذلك: القاسم بن أمية بن أبي الصلت الثقفي. ينظر: \ معجم الشعراء ، للمرزباني: 213، وكعب بن زهير بن أبي سلمى، وابنه \عقبة بن كعب. الشعر والشعراء : 1-142.

(40) ينظر: الأغاني : 3-123، وينظر أيضاً الموشح : 240، وفيه: طلب عبد الملك بن مروان من إبراهيم بن متمم بن نويرة أن يروي \له بعض مراثي أبيه في عمه. وينظر: الشعر والشعراء : 1-269، وفيه: \طلب معاوية من ولد أبي محجن الثقفي أن يروي له شيئاً من شعر أبيه.

(41) الأغاني : 6-85، وينظر: مثل هذا الموقف لحماد \الراوية مع الوليد بن يزيد: الأغاني : 3-352 . 353.

(42) طبقات فحول الشعراء : 1-61. من دلائل ضرورة الإطراف \أن المبرد أشار إلى أن الطرافة باب من أبواب الانتخاب عند أصحاب المعاني، \ومن معاييرها الغرابة والندرة والحسن، الكامل : 1-308.

(43) نحو منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده : 84.

(44) مسند الإمام أحمد بن حنبل : 34-513.

(45) مسند الإمام أحمد بن حنبل : 34-436.

(46) من ذلك مثلاً: ما رواه البخاري في الأدب المفرد \عن أبي سلمة بن عبد الرحمن قال: «لم يكن أصحاب رسول الله (صلى الله عليه \وسلم) متحزقين ولا متماوتين، وكانوا يتناشدون الشعر في مجالسهم، ويذكرون \أمر جاهليتهم، فإذا أريد أحد منهم على شيء من أمر الله دارت حماليق عينيه \كأنه مجنون». قال الشيخ الألباني: حسن. ينظر: الأدب المفرد : 555، \والملاحظ هنا في مجالس الصحابة أن تناشد الشعر فيما بينهم، وتذاكر أمور الجاهلية . والتي لا تخلو من أمور لهو ومتعة . كل ذلك جاء مقابلاً للسياق الآخر المتمثل \في حزمهم وعزمهم تجاه أمرٍ من أمور الله تعالى، ومن هنا فلم تمنع الخصوصية \الثقافية لديهم القطيعة مع جاهليتهم وما كان فيها.

(47) نحو منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده : 84.

(48) العطاء النقدي للخليفة الأموي عبد الملك بن مروان : \11.

(49) الكامل : 2-675، وقوله: غرقئ البيض يعني: القشرة \الرقيقة التي تركب البيضة دون قشرها الأعلى، وقشرها الأعلى يقال له: القيض، \وقوله: ما يؤنيه طابخه: أي: ما يؤخره، وقوله: مسومة: مُعْلمة. ينظر: الكامل : 2-675.676. وينظر المزيد من أخبار مجلس عبد الملك بن مروان ومسامراته \في الشعر والشعراء : 1-412، وفي: العطاء النقدي للخليفة \الأموي عبد الملك بن مروان : 13.40، و نحو منهج إسلامي في رواية \الشعر ونقده : 85.86.

(50) مغِّر: اشتقه من مغراء، أي: أنشدنا قول أوس بن مغراء، شاعر \مضر. ينظر: طبقات فحول

الشعراء : 2-476، هامش: 5.

(51) طبقات فحول الشعراء : 2-476.

(52) المصدر السابق: 1-48.

(53) السابق: 2-434.

(54) عيون الأخبار : مقدمة المؤلف: (ل)، ومن ذلك قوله \أيضاً: «ولم أترخص لك في إرسال اللسان بالرفث على أن تجعله هجِّيراك على \كل حال، وديدنك في كل مقال، بل الترخص مني فيه عند حكاية تحكيها أو رواية \ترويها، تنقصها الكناية ويذهب بحلاوتها التعريض، وأحببت أن تجري في القليل \من هذا على عادة السلف الصالح في إرسال النفس على السجية والرغبة بها عن \البسة الرياء والتصنع، ولا تستشعر أن القوم قارفوا وتنـزّهتَ وثلموا أديانهم \وتورعت». مقدمة المؤلف (م). وما يستنتجه الباحث، من كلام ابن قتيبة هذا، \هو أنه أدرك النزوع النفسي، والميل الفطري نحو رواية هذا اللون من الشعر؛ \ولذلك جعل الرخصة فيه محدودة بالقليل العارض، وبالرواية التي ينقص من رونقها \الحكاية دون النص المباشر، ويذهب بجمالها التعريض دون التصريح، إضافة إلى \أنه يحدد ذلك بالقليل المحدود، وبالمناسبة العارضة، لا أن يكون ديدناً وديمةً \يحيل هذا النوع من الرواية إلى لهو شاغل، وهو بذلك يؤسس مبدأ نقدياً، في \رواية هذا النوع من الشعر، والمثاقفة الإمتاعية به. ينظر: نحو منهج \éسلامي في رواية الشعر ونقده : 246.

(55) المصدر السابق: مقدمة المؤلف: (ل).

(56) وقد جعل ابن قتيبة آخر كتاب في عمله هذا هو: كتاب النساء، \وما روي في ذلك عن الأعراب، والشعراء، والعلماء وغيرهم مما يتعلق بهذا الكتاب \من أبواب في: (القبح والدمامة) 32-40 مثلاً (والعُجز والمشايخ) 4-43 و(باب \سياسة النساء ومعاشرتهن) 4-77، وختم الكتاب

بباب (أبيات في الغزل حسان) 4-138، \وما رواه في ذلك من مرويات أدبية ماتعة.

(57) قد ظهر للباحث أن أكثر ملامح الإمتاع في الرواية الأدبية \تبدو في كتب الأمالي والمجالس، منها مجالس ثعلب ، و أمالي \ابن دريد ، و أمالي القالي ، و أمالي اليزيدي ، و أمالي المرتضى ، وغيرها، ذلك لأن طبيعة المجالس بصبغتها العلمية تدعو إلى \حضور هذه المرويات الممتعة التي تخفف من قوة هذه المجالس، وتبدد السأم عن \الطلاب فيها.

(58) ينظر: مجالس ثعلب : 1-4، 7، 31.32، 94، 225، \2-413.414.

المبحث الثاني

ضوابط الرواية الأدبية

يأتي الحديث في هذا المبحث عن ضوابط الرواية الأدبية، انطلاقاً من فكرة مركزية ومهمة، مرتبطة بأصل المعرفة وضوابط تداولها من جهة عامة، وبالمثاقفة من جهة خاصة، تلك هي فكرة (المسؤولية)(1)، التي يؤكد الباحث من خلالها هنا، أن تعددية (المصدر) في الرواية الأدبية، الناتجة عن تعددية (الاتجاه النقدي) في المثاقفة، لا تعني فوضى التلقي لهذه المرويات من أي مصدر جاءت، بل تعني . أو هكذا نجدها . الدعوة إلى اتخاذ جملة من الضوابط التي من شأنها المهم أن تضبط عملية المثاقفة في الرواية الأدبية، وبذلك يتحقق للمثاقفة تأثيرها وفاعليتها؛ ذلك لأن: «الذات الناقدة ذات مسؤولة»(2)، واتخاذ جملة من هذه الضوابط هنا ينبئ عن تحقيق هذه الذات لقدر من مسؤوليتها في الرواية الأدبية، وهنا سيكون الحديث عن ثلاثة ضوابط للرواية الأدبية، بوصفها الأكثر حضوراً وتأثيراً على مستوى الرواية والرواة.

1. الضـابط الأخـلاقـي:

تأتي الرواية الأدبية في بيئة المثاقفة تلك على أنها عملٌ من قبيل الأعمال المعرفية، التي هي (مع الآخر ومن أجله) كما يعبر علماء التواصل والتداوليون(3)، وبناءً عليه يأتي ارتباط هذا الضابط بالرواية الأدبية من خلال ما سماه بعض النقاد المعاصرين بـــ(أخلاق التواصل) أو: (قيم

التواصل)[4]. لذا فهي بحاجة إلى الارتباط بجملة من المبادئ الأخلاقية، التي تنبئ عن اتصاف بعض الرواة بها، ومن ثم جعلها جزءا مهماً من أجزاء منهجهم واتجاههم في الرواية[5].

وهنا، تبدو المقاربة النقدية التي قدَّمها ابن جني في هذا المقام مهمةً، من جهة اتصالها بالرواية لديه اتصالاً خاصاً، ومن جهة اتصالها بعد ذلك بالمثاقفة التي .صرَّح بذكرها. فقد عقد باباً في الخصائص، سماه: (باب صدق النقَلَة وثقة الرواة الحَمَلَة)[6]، وأشار فيه إلى بعض الأبعاد الأخلاقية المتصلة بهذا الضابط لدى الرواة، فهو يشير أولاً إلى: «عفة أبي عمرو بن العلاء، ومن كان معه، ومجاوراً زمانه، حدثنا بعض أصحابنا .يرفعه.، قال: قال أبو عمرو بن العلاء رحمه الله: ما زدت في شعر العرب إلا بيتاً واحداً، يعني ما يرويه عن الأعشى، من قوله:

وأنكرتني وما كان الذي نكرتْ

من الحوادث إلا الشيب والصلعا

أفلا ترى إلى هذا البدر الطالع الباهر، والبحر الزاخر، الذي هو أبو العلماء وكهفهم، وبدء الرواة وسيفهم، كيف تخلصه من تبعات هذا العلم، وتحرجه، وتراجعه فيه إلى الله وتحوبه»[7]. ثم أشار إلى الأصمعي: «صناجة الرواة والنقلة... ومعلومٌ كم قدر ما حذف من اللغة، فلم يثبته؛ لأنه لم يقو عنده فلم يسمعه»[8].

وبعد أن أقام ابن جني هذه الرؤية المتصلة بهذا الضابط، ختم بعد ذلك بهذه القفلة: «نعم، وإذا كانت هذه المناقضات والمثاقفات موجودة بين السلف القديم، ومن باء فيه بالمنصب والشرف العميم، ممن هم سرج الأنام، والمؤتم بهديهم في الحلال والحرام، ثم لم يكن ذلك قادحاً فيما تنازعوا فيه، ولا غاضاً منه، ولا عائداً بطرف من أطراف التبعة عليه، جاز مثل ذلك أيضاً في علم العرب، الذي لا يخلص جميعه للدين خلوص الكلام والفقه له، ولا يكاد يعدم أهله الأنق به، والارتياح لمحاسنه»[9].

وقد أسس بعض النقاد واللغويين جانباً نظرياً في المقاربة لهذا الضابط، والأخذ به، فأشار ابن فارس إلى أن اللغة «تؤخذ سماعاً من الرواة الثقات، ذوي الصدق والأمانة، ويُتقى المظنون... فليتحر آخذ اللغة وغيرها من العلوم أهل الأمانة والثقة والصدق والعدالة»[10].

وفي المقاربة التطبيقية لهذا الضابط، نجد أنه ينطوي على مستويين اثنين، يبرزان حضوره، ويحددان تأثيره على المستوى العام للرواية الأدبية، هما مستوى الذات الراوية، ومستوى العمل

المروي.

الأول: مستوى الذات: ونعني به المجال الخلقي لدى الراوي، في مقامه الداخلي، داخل ذاته، ومقامه الخارجي في ما يروي، ووظيفة هذا المستوى: أنه يكشف عن الوجه الحقيقي لأخلاقيات المثاقفة لدى الرواة، وعملهم في الرواية، في ضوء ما ذكر ابن جني عن بعض الرواة في حديثه السابق.

ومن أبرز النماذج في هذا الصدد الأصمعي، فهو المعروف لدى أهل العلم بالرواية بـــ«الصدوق»(11)، إذ كان «شديد التأله»(12)، وقد قال عنه ابن قتيبة: «كانت الرواية والمعاني أغلب عليه، وكان شديد التوقي لتفسير القرآن الكريم، وحديث النبي µ، ولا نعلم أنه كان يرفع إلا أحاديث يسيرة، وصدوقاً في غير ذلك من حديثه، صاحب سنة»(13) فكان إذاً: «راوية للشعر والغريب موثوق به في الحديث»(14). وبهذه السمات الأخلاقية تبدو لنا صورة من صور المثاقفة الفاعلة في الرواية الأدبية، تتمثل في تواصل الأصمعي مع مجموعة من الرواة الآخرين الذين عُرفوا بالرواية عنه، والأخذ منه(15)، متأثرين بالأصمعي وعدالته الخلقية في الرواية الأدبية.

وقد كان التركيز على الأصمعي في هذا المستوى بوصفه النموذج الأبرز، وإلا فالنماذج المتصلة بهذا المستوى كثيرة، من ذلك مثلاً ما قاله ابن سلام عن خلف الأحمر: «كان أفرس الناس ببيت شعر، وأصدقهم لساناً، كنا لا نبالي إذا أخذ أحدنا عنه خبراً أو أنشدنا شعراً أن لا يسمعه من صاحبه»(16). ومن هؤلاء أبو العباس ثعلب، صاحب **المجالس**، فقد «كان ثقةً ديناً مشهوراً بصدق اللهجة والمعرفة بالغريب، ورواية الشعر القديم، مقدَّماً بين الشيوخ»(17) كما يقول عنه ابن الأنباري، ومن هؤلاء الرواة النقاد أبو نصر الباهلي الراوية الناقد، الذي «كان أشد تثبتاً وأمانةً وأوثق»(18)، ومنهم أبو زيد الأنصاري(19).

الثاني: مستوى العمل: ونعني به: نقل الذات الراوية تلك المعايير والمبادئ الأخلاقية من حيز التمثل الذاتي، إلى مجال الإجراء التطبيقي لها، على مستوى الرواية الأدبية، وهنا يصبح هذا الضابط جزءاً من (عمل) الراوية، لتحقيق رسالةٍ أخلاقية على مستوى الرواية أولاً، ثم على مستوى أكبر في المثاقفة بوجه عام.

وقد ظهرت أولى ملامح هذا الضابط لدى عمر بن الخطاب ، حين: «قاللمن حضره: إني قد نهيتكم أن تذكروا مما كان بين المسلمين والمشركين شيئاً؛ دفعاً للتضاغن عنكم، وبث القبيح فيما بينكم،

فأما إذا أبوا فاكتبوه واحتفظوا به»[20].

وبعد ذلك، رأينا المزيد من الالتفات نحو هذا الضابط، على أيدي الرواة (المتخصصين)، منذ القرن الثاني وما بعده، وقد ظهر ذلك جلياً لدى الأصمعي، فكان لا يروي شعراً فيه هجاء، ولا يفسره، كما قيل عنه، وهو منهج اتخذه لما يرى من أثر رواية هذا الشعر، سواء على المتلقي القريب من طلابه ومريديه، أو المتلقي البعيد[21].

وقد روى أبو حاتم السجستاني عن الأصمعي أنه قال: «تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة، وكان يكابر، وأما جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت، قال: ولا أدري ولعله وافق شيء شيئاً، قلت: ما هو؟ فقال: هجاء، ولم يخبرنا به، قال أبو حاتم: وقد رأيته أنا بعد في شعره، والبيت: يقصر باع العاملي عند العلا البيت...»[22].

وقد يقال في شأن الأصمعي هنا: إن الأصمعي لم يكن ملتزماً بهذا الضابط في مروياته المنتخبة في أصمعياته، خاصة في مرويات الهجاء لديه، فكيف اطّرد هذا المنهج لديه؟

لكن ما وصل إليه الباحث هنا: أن الأصمعي في مروياته الشعرية انتخب اثنتين وتسعين قصيدة، لواحد وسبعين شاعراً، أغلبهم من الجاهليين[23]، وانتظمت هذه المرويات في أغراض الشعر العامة، في الفخر والمدح والرثاء والغزل والهجاء، وللاتجاه الخلقي في هذه المرويات حضوره اللافت على نحو عام[24]، وفي غرض الهجاء على نحو خاص، إذ حرص الأصمعي في عمله هذا على المرويات التي تصور القيم الخلقية عند العرب، فخراً ومدحاً، وما يكشف عن القبح ذماً عند افتقاد قيمة أو تجاهلها، دون رواية الهجائيات المقذعة[25]؛ لذا فمن شأن هذا الإجراء أن يفصح عن بعض المثاقفة الأخلاقية لديه، خاصة في أشهر مدونات الأصمعي في الرواية الأدبية، وهي **(الأصمعيات)**.

ونظير موقف الأصمعي هنا والتزامه بهذا الضابط على مستوى العمل[26]، ما فعله ابن هشام، صاحب السير، وذلك عند روايته لبعض الأشعار، واستدراكاته على مرويات بن إسحاق.

وقد اتسم منهج ابن هشام في مروياته الأدبية بالضبط والإتقان أولاً، حيث «يسند مروياته إلى أشياخه من علماء البصرة، وهم أبو زيد الأنصاري، وأبو عبيدة معمر بن المثنى، ويونس النحوي، وخلف الأحمر، ولعله إليهم يقصد أيضا. بقوله في تعميم سند مروياته حدثني من أثق به من أهل

العلم بالشعر»[27]، كما اتسم برواية ما حسُن من الشعر بوجه، دون تفريق بين مسلم وجاهلي، عند إسقاط ما فسد من الشعر، وكان مصادماً للذوق الأخلاقي في تلك البيئة[28].

ونماذج هذا المنهج لدى ابن هشام كثيرة متنوعة، منها ما كان متصلاً بشاعر جاهلي، كعمله في قصيدة أمية بن أبي الصلت في رثاء قتلى المشركين في بدر، قال ابن هشام: «تركنا منها بيتين نال فيهما من أصحاب النبي µ»[29]. ومنها ما صنع في قصيدة لحسان بن ثابت يهجو الحارث بن الهشام: «تركنا منها بيتاً واحداً أُقذع فيه»[30]. وتارة نجده يلجأ إلى إبدال بعض ألفاظ النص الشعري، حياداً به عن رواية السوء فيه[31]، وهو في هذا لا يخرج عن صنيع الرواة في مناقلة الأشعار ورواياتها، حيث: «كانت قديماً تصلح من أشعار القدماء»[32].

ونحن بهذا الاستيعاب الأخلاقي في المثاقفة، لدى هؤلاء الرواة، نستطيع أن نقول: إن الضابط الأخلاقي في الرواية الأدبية قد جاء أولاً على مستوى الذات الراوية، من خلال تمثلها بقيم المثاقفة الأخلاقية، التي جاءت بتأثيرها بعد ذلك على مستوى (العمل المروي)، الذي استهدى بهذه المبادئ الأخلاقية لدى هؤلاء الرواة، فصدفوا عن رواية بعض النماذج الشعرية، توجيهاً لهذا العمل الثقافي، وإدراكاً لأثره على المتلقي له.

2. الضـابط العلمـي:

تشعرنا عبارة الحطيئة المأثورة عنه: «ويل للشعر من راوية السوء»[33]، ثم إشارات ابن سلام إلى هذا الضابط بأهميته، وأهمية إثباته، فابن سلام يشير إلى (أهل العلم) في سياقات متعددة متصلة بموضوع الرواية والرواه، من ذلك قوله: «وليس لأحد ـ إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه ـ أن يقبل من صحيفة، ولا يُرْوَى عن صُحُفي»[34]. وتارة يتحدث عن بعض الرواة في سياق عدالتهم، ويصفهم بأنهم من (أهل العلم): «وكان أبو عبيدة والأصمعي من أهل العلم»[35].

فمن خلال هذه الإشارات نستنتج أن اهتمام النقاد والرواة في المثاقفة بالضابط الأخلاقي في الرواية ومتعلقاته، لم يكن ليصرفهم عن رصدهم واهتمامهم بالضابط العلمي؛ لذا وجدناهم يشترطون في الراوية: «الضبط والإتقان»[36]. وهما وجه هذا الضابط العلمي، الذي سيكشف لنا هنا أن المثاقفة في إحدى تجلياتها.في الرواية. إنما هي حركة ثقافية متبادلة دؤوبة، مبنية على الدقة والضبط في الأخذ والتلقي.

وقد تنوعت مستويات الضبط العلمي لدى الرواة في أدائهم وتحملهم للرواية، لكننا سنقتصر على مستويين يمثلان أبرز مستويات هذا الضابط:

1. مستوى السماع. 2. مستوى الكتابة.

فعلى مستوى السماع . وهو أول هذه المستويات وأهمها . (37) يشير ابن قتيبة أولاً إلى أن: «كل علم يحتاج إلى السماع، وأحوجه إلى ذلك علم الدين، ثم الشعر»(38). وتحيلنا بعض شواهد هذا المستوى على مثاقفةٍ شفاهية، تعطي دلالتها بسخاء، تمت بين هؤلاء الرواة ومن يروون عنهم، وهي مثاقفة تكشف في الوقت ذاته، عن مرحلة من مراحل تلك البيئة الثقافية القديمة، قبل تعرِّفها إلى الكتابة.

وفي هذا المستوى نجد من الرواة . مثلاً . أبا زيد الأنصاري، وهو يروي ما في كتابه **النوادر في اللغة** من أشعار ورجز ولغات، ملتزماً بمبدأ السماع في الرواية، إذ يقول لأبي حاتم السجستاني: «ما كان فيه (في كتابه **النوادر**) من شعر القصيد فهو سماعي من المفضل بن محمد الضبي، وما كان من اللغات وأبواب الرجز فذلك سماعي من العرب»(39). في حين أن الأصمعي ينقلنا في هذا السياق إلى صورة تبدو أكثر وضوحاً واقتراباً، في مشهدٍ جمع بين (القراءة)(40) و(السماع)، وذلك حين روى الأصمعي بيت جرير لخلف، الذي يقول فيه:

فيا لك يوماً خيره قبل شره

تغير واشيهِ وأُقصرَ عاذلُه

قال خلف: «ويحه، ما ينفعه خير يؤول إلى شر؟ قلت: (الأصمعي): هكذا قرأته على أبي عمرو بن العلاء، قال: صدقت، وكذا قال جرير، . وكان قليل التنقيح لألفاظه . وما كان أبو عمرو ليقرئك إلا كما سمع، قلت: فكيف يجب أن يكون؟ قال: الأجود أن يكون: «خيره دون شره»، فاروه كذلك»(41).

وفي بعض صور المثاقفة بين الرواة في هذا الضابط، ينتقل (السماع) من حيزه المكاني الضيق بين الراوي وأستاذه فحسب، إلى فضاء أوسع، يتمثل في مجمع من الناس، الذين تحتويهم مجالس بعض الرواة، فقد روي عن أبي العباس ثعلب أنه قال: «شاهدت مجلس ابن الأعرابي، وكان يحضره زهاء مئة إنسان، وكلٌّ يسأله أو يقرأ عليه، فيجيب من غير كتاب»(42).

وقد يمتد السماع، فيصبح أكثر اتساعاً وتطوراً، فلا يقتصر على سماع الشعر أو منثور الأدب، إنما يتجه بعض الرواة إلى رواية بعض الكتب سماعاً من أفواه الرواة، ومن ذلك ما ذكره إدريس بن عبد الكريم، قال: «قال لي سلمة بن عاصم: أريد أن أسمع كتاب العدد من خلف الأحمر، فقلت لخلف، فقال: فليجيء»[43].

أما على مستوى الكتابة، فإننا سنجد أنفسنا في مرحلة من مراحل الرواية، أكثر جهداً وضبطاً، وأكثر وعياً، امتد فيها أفق الضبط العلمي، لتصبح (الكتابة) في الألواح حاضنة للمادة المروية، ولكنها غير ملغية للسماع[44]، ففي هذه المرحلة وجدنا أن الرواة «أنفسهم قد تنبهوا في عصر ازدهار الرواية في القرن الثاني وما بعده ـ إلى خطأ الاعتماد على الذاكرة وحدها»[45].

وفي هذا الأنموذج بين ذي الرمة وراويته، ما يجلي صورة الالتفات إلى الكتابة، إذ يفضّل فيه ذو الرمة الكتابة على الحفظ والسماع، فقد: «قال ذو الرمة لموسى بن عمرو: اكتب شعري، فالكتاب أحب إليَّ من الحفظ؛ لأن الأعرابي ينسى الكلمة قد تعب في طلبها ليلة فيضع في موضعها كلمة في وزنها، ثم ينشدها الناس، والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاماً بكلام»[46].

إن هذا النموذج يدلنا ـ بوضوح ـ على وعي ذي الرمة بالمثاقفة، واعتداده بها، على نحو عام، ووعيه بأثر الكتابة، بوصفها أداة ضبط على نحو خاص، فهو يدرك أن (الناس) بحاجة إلى أن تصلهم المرويات من الأبيات والمقطعات الشعرية كما خرجت من أصحابها، أي: أن يخرج الشعر من ذاكرة الشاعر إلى ذاكرة المتلقي عبر الرواية مضبوطاً، عبر جهدٍ كتابي من قبل الراوي؛ لذلك فهو يفضل الكتابة هنا، بوصفها الوسيلة الأضبط لنقل الشعر وروايته.

وقد تكون الكتابة مصدراً من مصادر تفوق الراوية؛ ومن ذلك شهادة أبي عمرو بن العلاء بتفوق الأصمعي، حتى على أبي عمرو نفسه، فقد روى القالي: «عن الأصمعي قال: جئت إلى أبي عمرو بن العلاء، فقال لي: من أين أقبلت يا أصمعي؟ قلت: جئت من المربد، قال: هات ما معك، فقرأت عليه ما كتبتُ في ألواحي، فمرت ستة أحرف لم يعرفها، فخرج يعدو في الدرجة، وقال: شمَّرت في الغريب، أي: غلبتني»[47].

وحين نجد الجاحظ يقول عن أبي عمرو الشيباني: «لقد رأيت أبا عمرو الشيباني يكتب أشعاراً من أفواه جلسائه»[48]. ونرى ثعلب وهو يحدِّث عن ابن الأعرابي: «ما أشك في أنه أملى على الناس ما يحمل على أجمال»[49]. ندرك أن الكتابة قد أخذت في مرحلة من مراحلها ما أخذه السماع من

قبل، حيث تتمثل في مجمع ثقافي صغير، هناك حيث مجالس هؤلاء الرواة وأماليهم فيها، وبذلك تصبح الرواية هنا عبر الكتابة أكثر ضبطاً من جهة، وأوسع تداولاً وانتشاراً في بيئة المثاقفة.

وتشكل المرويات الأدبية واللغوية التي أملاها أبو العباس ثعلب نفسه، ورواها رواته كتابةً عنه في **مجالس ثعلب** مثالاً جلياً على الوعي بمبدأ من مبادئ المثاقفة لدى ثعلب؛ في احتوائه لهذا الجمع من الرواة المختلفين في اتجاهاتهم ومذاهبهم أولاً[50]. ثم في تنوع مصادر مروياته، التي استقاها من أكثر من بيئة ثقافية، وبتواصل حيادي ثانياً[51]، كما يذكر من كتب عنه، وهذا الوعي لدى هذا العالم يقودنا إلى تصور واضح لطبيعة التنوع الثقافي لدى هؤلاء الرواة، سواء في مصادر مروياتهم قبل تصدرهم، أو في مجالسهم الثقافية بعد ذلك.

وهكذا، جاء هذا الضابط العلمي، معبراً عن مستويين من مستويات الضبط العلمي، يستمد منهما الراوي أهليته المعرفية في الرواية، فيشهد له السماع بصوره وصيغه، والكتابة بأشكالها، بالإتقان في الرواية، والدخول في مشهد المثاقفة، ليكون من أطرافها الثقات.

3. الضــابط البيئــي:

لئن كان الراوي ابن البيئة، يتأثر بها ويؤثر فيها، فإن هذا الضابط يأتي محدثاً عن أثر البيئة على الراوي في ضبط روايته، وذلك من خلال ما نراه من تواصل الرواة مع بعض البيئات في مجتمع المثاقفة، بوصفها مصدراً من مصادر ضبط مروياتهم، وصقل أدواتهم، وتمتين كفاءاتهم في الرواية الأدبية.

لقد كان مشهد التواصل بين البادية والحاضرة، أو بين حواضر ذلك المجتمع بعضها مع بعض، دليلاً معبراً عن تواصل ثقافي ظاهر، أقام جسره هؤلاء الرواة، وهم يدركون أثر الأخذ من بعض البيئات الثقافية على ضبط مروياتهم؛ ولذلك فالراصد لمشهد التواصل بين البادية والحاضرة سيجد أن الحاضرة في بدايات عهد الرواية الأدبية قد نظرت إلى البادية على أنها (المرجعية)، ذات الثقل الثقافي، وأن مما يدلنا على ذلك هو: «إيمان العلماء بأن البادية هي منبع الشعر العربي»[52]. المستقل بأصالته وفطرته اللغوية والأدبية الصحيحة، وهنا يشير الدكتور عبد الحميد الشلقاني في دراسته المتخصصة عن الأعراب الرواة إلى ذلك بقوله: «كان الأعراب بصفة عامة مصدراً هاماً، ذهب إليهم رواة اللغة، حيثما وجدوا، وأوثقهم أعراب البادية الذين بعدوا عن الحاضرة، ولم تتأثر ألسنتهم بها»[53].

وبناءً على ذلك يمكن أن تكون البادية المؤسس الحقيقي، والمعين المهم للراوي على ضبط مروياته، ولذلك تحولت هذه الرؤية إلى (عمل) ثقافي تواصلي، فأصبحت البادية مهوى أفئدة بعض الرواة، فـ«جد الرواة في الحصول على اللغة من أفواه الأعراب، سواء بالرحلة إليهم إلى الصحراء، أو بقدومهم هم إلى المصرين البصرة والكوفة لأخذ اللغة عنهم، وتروى عن علماء اللغة في تلك الفترة حكايا يتمثل فيها الجد والإخلاص، بمقدار ما يدعو إلى الاحترام والدهشة»[54].

ونجد أن من النماذج التي تدل على الاهتمام بهذا النوع من المثاقفة ما نراه من نَدَمِ عبدالملك بن مروان على عدم إرسال ابنه الوليد إلى البادية، واستثنائه من هذا التواصل: «أضرَّ بالوليد حبنا له، فلم نوجهه إلى البادية»[55]. وقول الأصمعي: «ذو الرمة حجة لأنه بدوي»[56].

وعند الالتفات إلى رصد السلوك الثقافي لهؤلاء الرواة، في رحيلهم إلى البادية، ولقائهم أعرابها الرواة، نجد أن من القامات النقدية في الرواية من يُرجِعُ ضبطَه في الرواية إلى اتصاله بهؤلاء الأعراب.

ويمكن أن يكون الأصمعي هنا نموذجاً من نماذج نقدية أخرى، دأبت على التواصل مع الأعراب، والأخذ منهم، والرواية عنهم، فالأصمعي في بعض أخباره النقدية مع الأعراب الرواة، غالباً ما يصدر كلامه ببعض العبارات التي تشعر بهذا النوع من التواصل، فيقول مثلاً: (حدثني أعرابي في بادية كذا)، أو: (التقيت بأعرابي في حمى بني فلان)، ويسرد ما كان بينهما[57].

ولا يكتفي الأصمعي بهذا النوع من التواصل مع الأعراب، المتمثل في الرحيل إليهم، بل نجده يتابع أخبار هؤلاء الأعراب، وتنقلهم، ويترقب مجيئهم إلى مكة أو غيرها من الأمصار، فيحدَّث مرة: «رأيت بقباء شاباً من بني عامر، فما رأيت بدوياً أفصح منه، ولا أطرف، فوالله لكأنه شواظ يتلظى، فاستنشدته، فأنشدني»[58]. وقال مرة: «قدم أعرابي البصرة، فنزل على قوم من بني العنبر، وكان فصيحاً، فكنا نسير إليه، فلا نعدم الفائدة»[59]. وحدث مرة فقال: «كنت أغشى بيوت الأعراب، أكتب كثيراً، حتى ألفوني وعرفوا مرادي»[60].

كما أن هناك نماذج أخرى غير الأصمعي دأبت على التواصل مع الأعراب الرواة، من ذلك مثلاً: «النضر بن شميل، وهو ثقة ثبت، صاحب غريب وشعر ونحو وحديث وفقه ومعرفة بأيام الناس»[61]. قال عن نفسه: «أقمت بالبادية أربعين سنة»[62].

وقد سار تلاميذ هؤلاء الرواة من بعدهم على ذلك، فأبو حاتم السجستاني يقتفي أثر شيخه الأصمعي في الضبط وأدواته، فيقول عن نفسه: «إذا فسرت حروف القرآن المختلف فيها، أو حكيت عن العرب شيئاً، فإنما أحكيه عن الثقات عنهم، مثل أبي زيد والأصمعي وأبي عبيدة ويونس، وثقات من فصحاء الأعراب، وحملة العلم»[63].

كما أن من ملامح هذا التواصل بين الأعراب ورواة الأمصار، ترقب رواة الأمصار لهؤلاء الأعراب، ومن نماذج ذلك ما ذكره المفضل الضبي عن ابن الأعرابي: «لم يزل ابن الأعرابي عندنا مرمداً (فقيراً) في علمه، غير مفارق للناس، حتى قدم علينا أعراب من اليمامة، ففاتحهم الغريب، ففتقوا له، وكان علمه الذي حصل في نحو من شهر»[64]. كما أن من أشهر الأعراب الذين قدموا البصرة ـ كما يذكر الجاحظ ـ أعرابيٌّ يكنى بأبي مهدية، قدم البصرة في بعض حاجته، فجلس إليه أبو عبيدة والأصمعي، «وكان ممن يحتكم إليهم»[65].

إن مثل هذه النماذج، تنبئ عن صورة من صور المثاقفة، بدا فيها الأعرابيُّ رافداً من الروافد المهمة للقيام بمسؤولية الراوي في الرواية الأدبية، دقةً وضبطاً وتوثيقاً، وما ذاك إلا لأن الأعرابي ـ في هذه المرحلة ـ: «إنما يحكي الموجود الظاهر له، الذي عليه نشأ، وبمعرفته غذي»[66]. كما يقول الجاحظ.

ونحن إن تقدمنا مع الزمن في الرواية الأدبية هنا، وجدنا أن أثر الحاضرة قد امتد إلى البادية بعد ذلك، لتختلف مع هذا الامتداد طبيعةُ الرحلة والراحلين إلى البادية؛ وذلك في أواخر القرن الثاني وبداية الثالث، ليكون التواصل ـ لغرض ضبط المرويات ـ بين عواصم المجتمع وبيئاته الحضارية، وصار ذلك ـ كما يشير الدكتور محمد رجاء عيد ـ بمثابة: «التنافس بين علمائنا الأقدمين في رواية اللغة ودراستها»[67].

وتمثل كل من البصرة والكوفة نموذجين على هذا التنافس، فالأصمعي يتوجه إلى مسجد البصرة، ويقيم فيها؛ طلباً للثقات من الرواة، كأبي زيد الأنصاري: فقد: «كان الأصمعي يأتي إلى حلقة أبي زيد، فيقبل رأسه، ويثني عليه قائلاً: هذا عالمنا ومعلمنا منذ كذا من الزمن، بالرغم مما كان بينهما من اختلاف الرأي في المجال اللغوي، حين يتفق أبو زيد وأبو عبيدة، وينفرد الأصمعي بالخلاف، لما عرف عنه من التضييق»[68].

ويأتي أبو علي القالي، قاصداً أبا بكر بن الأنباري في مسجد الكوفة؛ التماساً للضبط والتوثيق في رواية الشعر، إذ كان ابن الأنباري: «ثقة صدوقاً، وكان أحفظ ممن تقدم من الكوفيين، حتى إنه لشدة حفظه لم يملِ من دفترٍ قط، وهي الصفة التي احتذاها تلميذه القالي»(69).

وبهذا الملمح من ملامح هذا الضابط، يتضح لنا أن الضبط في الرواية من خلال البيئة جاء متمماً لمسؤولية الراوي تجاه الرواية، وهو بذلك لا يقف عند حدود التواصل بين البادية والحاضرة فحسب . وإن كان هذا هو الفاعل الأهم في ذلك . ولكنه أيضاً يتجاوز حدود ذلك، إلى ما رأيناه من التواصل بين رواة الأمصار على اختلافهم في بيئة المثاقفة.

كما أننا نستنتج من خلال الختام بهذا الضابط أن المثاقفة حين وجدناها قيمةً أخلاقية في الضابط الأخلاقي، وقيمةً علمية في الضابط العلمي، فإنها تأتي هنا باعتبارها قيمةً حضارية، تعبر عن أثر البيئة، حين تكون (مرجعية) ثقافية، تمنح الراوي فعل الوجود؛ فتعينه على ضبط مروياته من خلال المصادر الثقافية الموثوقة، ولم يقتصر تأثير البيئة على الراوي وحده فحسب، بل تجاوز تأثيرها من الذات إلى الذوات، فرأيناها الحاضنةَ لهؤلاء الرواة، تختصر المسافة، وتقرب الشقة بينهم مهما كانت انتماءاتهم المعرفية.

---

(1) لعل من أهم من الدلائل الظاهرة على مركزية هذه الفكرة في \الدين الإسلامي، أن القرآن الكريم أشار إلى مسؤولية المرء عما يقول: «مَا \يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ » (ق:18)، ومسؤوليته \فيما يأخذ من القول، وعمن يأخذ: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن \جَاءكُمْ فَاسِقٌ بِنَبَأٍ فَتَبَيَّنُوا أَن تُصِيبُوا قَوْماً بِجَهَالَةٍ \فَتُصْبِحُوا عَلَى مَا فَعَلْتُمْ نَادِمِينَ » (الحجرات:6)، فأمر \(بالتبيُّن) في سياق يتصل بسياقنا هنا وهو الحديث عن مسؤولية الراوي في الرواية \الأدبية.

(2) الذات الناقدة في النقد العربي القديم ، د. ظافر \الكناني: 126، وقد أشار الباحث هنا إلى أن مسؤولية الذات الناقدة في النقد \القديم تعني توفر حريتها، ولكن حريتها «تعني توفر قبولها وإقرارها بشروط \العمل الذي هي بصدده». 126.127. وهذا ما يهمنا في سياق هذا الحديث، وهذا \يعني أيضاً أن اتخاذ هذه الضوابط لا يعني التقليص من حرية الناقد في تلقيه \للرواية، وهذا ما أكدناه في بداية الحديث.

(3) ينظر: الذات عينها كآخر : 359.

(4) ينظر في ذلك: حديث الدكتور طه عبد الرحمن الموسع عن قيم \التواصل، فقد عقد فصلاً لذلك وسماه: (التواصل الإنساني والتعامل الأخلاقي) \وتحدث فيه عما سماه بأخلاقيات التداول. ينظر: اللسان والميزان أو التكوثر \العقلي : 237.253. وينظر أيضاً: حديث بول ريكور في: الذات عينها \كآخر : 426. و الفلسفة الأخلاقية ، لمونيك كانتو ورونين أدجيان، \ترجمة د. جورج زيناتي: 103.114.

(5) ينظر: ما سماه الدكتور محمد رجاء عيد: (الضوابط السلوكية \للرواية وصلتها بالحديث) في كتابه: الرواية والاستشهاد باللغة، دراسة \لقضايا الرواية والاستشهاد في ضوء علم اللغة الحديث : 79.90.

(6) الخصائص : 3-309، وينظر: ابن جني ناقداً \لغوياً ، د. إسراء الدوري: 23.

(7) الخصائص : 3-310.

(8) السابق:3-311. وينظر حديثه على بقية الرواة كأبي حاتم، \وأبي زيد الأنصاري، وثعلب، في: 3-311.313.

(9) الخصائص : 3-313، وينظر: ابن جني ناقداً \لغوياً : 24.26.

(10) الصاحبي في فقه اللغة : 10، وينظر: المزهر \في علوم اللغة ، للسيوطي: 1-137.138، و ضوابط الرواية دراسة تأصيلية ، د. شيخة العطية: 302، وينظر أيضاً ما سماه الدكتور محمد رجاء عيد: (الضوابط \السلوكية في الرواية)، في كتابه: الرواية والاستشهاد باللغة، دراسة \القضايا الرواية والاستشهاد في ضوء علم اللغة الحديث : 79.90.

(11) مراتب النحويين : 83، وقد قال عنه الشافعي: «ما \رأيت بذلك العسكر أصدق لهجة من الأصمعي». وقال عنه ابن معين: «لم يكن ممن \يكذب». ينظر: سير أعلام النبلاء : 10-175، و بغية الوعاة : \2-112.

(12) مراتب النحويين : 83، والتأله التنسك.

(13) كتاب المعارف ، لابن قتيبة: 236.

(14) كتاب الورقة ، لابن جراح: 30، وينظر: نحو \منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده : 257.

(15) من هؤلاء الرواة وأشهرهم: أبو حاتم السجستاني، الذي قال \عنه أبو بكر بن الأنباري: «كان عالماً ثقة قيماً بعلم اللغة والشعر»، وأشار \éلى روايته عن الأصمعي. نزهة الألباء في طبقات الأدباء : 168، \ولعل كتاب فحولة الشعراء من أبرز مرويات أبي حاتم عن الأصمعي. \ومن رواته الثقاة أبو عبيد القاسم بن سلام، فقد «روى الأصمعي بعض كتبه وبوب \ما فيها». «وكان أبو عبيد ديناً وَرِعاً». نزهة الألباء : 123. \ومن هؤلاء أبو الفضل الرياشي الذي قال: «تحفظت كتب أبي زيد ودرستها، إلا \أني لم أجالسه مجالستي للأصمعي، وأما كتب الأصمعي فإني حفظتها لكثرة ما كانت \تتردد على سمعي لطول مجالستي له». طبقات النحويين واللغويين ، \للزبيدي: 104.

(16) طبقات فحول الشعراء : 1-23، والباحث هنا يختار \شهادة ابن سلام لخلف لثقة ابن سلام، خلافاً لشهادة أبي فرج عليه وتجريحه \له، التي تحتاج إلى مزيد الصحة والتوثيق. ينظر الأغاني : 6-92.

(17) نزهة الألباء : 202، و المزهر : 2-462.

(18) طبقات النحويين : 147.

(19) ينظر: طبقات النحويين : 74.

(20) الأغاني : 4-148.

(21) ينظر: الأصمعي واتجاهه الخلقي في الرواية الأدبية ، \د.جلال حجازي: 216.218، و نحو منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده : \257.262، وإذا كان الأصمعي قد اتخذ هذا المنهج لديه في الرواية الأدبية، \فإن هذا يقودنا إلى أن نذكر أن هناك من العلماء من لا يرى بأساً في رواية \هذا النمط من الشعر ونقله، وقد أشار إلى ذلك ابن سلاّم وذكر بعض الآثار عن \àعض العلماء في ذلك: طبقات فحول الشعراء : 1-336. أما في السياقات \العلمية، كالاستشهاد .مثلاً. فقد كان ذلك من ضمن التفاتات عبدالقاهر الجرجاني، \فهو يميل إلى رأي من يرى رواية الشعر بجميع أنواعه، في السياق العلمي، ويؤيد \ذلك؛ فقد: «استشهد العلماء بغريب القرآن وإعرابه، بالأبيات فيها الفحش، وفيها \ذكر الفعل القبيح، ثم لم يعبهم ذلك؛ إذ كانوا لم يقصدوا إلى ذلك الفحش، ولم \يريدوه، ولم يرووا الشعر من أجله». وقد مهد لهذا الرأي بقوله: «وراوي الشعر \حاكٍ، وليس على الحاكي عيب، ولا عليه تبعة، إذ هو لم يقصد بحكايته أن ينصر \àاطلاً، أو يسوء مسلماً، وقد حكى الله كلام الكفار، فانظر إلى الغرض الذي \له روي الشعر ومن أجله دُوّن». دلائل الإعجاز : 9.10. وهذا الاتجاه \النقدي في رواية الشعر ينظر إلى غرض الرواية، والاستشهاد بالمروي، دون الدخول \في التفاصيل الأخرى الفنية أو الأخلاقية، وهو ما يراه الباحث هنا، تبعاً \الرأي عبدالقاهر، في حين أن الأصمعي وغيره، لا يكفي لديهم أن تكون هذه المرويات \مقبولة علمياً وفنياً، بل ينبغي أن تكون أبعد من ذلك، غير معارضة في مضمونها \النظام القيم الخلقية لدى المتلقي.

(22) الموشح : 167.168. وقد تركتْ رؤية الأصمعي هذه \وحكمه بين هذين الشاعرين خلافاً بين النقاد، وغاية ما يقال في ذلك ما قاله \المرزباني: «ولسنا نشك أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء في أبيات معروفة، \فأما أن نطلق تسعة أعشار على شعره سرقة فهذا محال، وعلى أن جريراً قد سرق \كثيراً من معاني الفرزدق، وقد ذكرنا ذلك في أخباره». الموشح : \183.

(23) عدد الشعراء الجاهليين في الأصمعيات : 44 شاعراً، \والإسلاميين: 6، والمخضرمين: 14، والمغمورين: 7.

(24) ينظر: الأصمعي واتجاهه الخلقي في الرواية الأدبية : \410.429.

(25) وقد وجد الباحث أن مدار المرويات الهجائية حول الضعف والهزيمة \على الرغم من الاستعداد والقوة، ينظر: رواية الأصمعي عن أبي عمرو بن \العلاء : 144. وقد يتصل الهجاء بلؤم الصنيع مثلاً: 163، أو الضعة والحمق \أيضاً: 232، وهذا ما يقترب من الهجاء المباح الذي ذكره أبو هلال العسكري، \وهو: «أن ينسب المهجو إلى اللؤم والبخل والشدة وما أشبه ذلك، من الصفات النفسية، وليس لمختار أن ينسبه في الهجاء إلى قبح الوجه وصغر الحجم وضؤولة الجسم». \ كتاب الصناعتين : 110، وينظر أيضاً: الأصمعي اللغوي : \146.

(26) ينظر في ذلك أيضاً: مصادر اللغة ، د. عبد الحميد \الشلقاني: 343 . 344، و الأصمعي اللغوي ، د. عبد الحميد الشلقاني:146.147، و الأصمعي واتجاهه الخلقي في الرواية الأدبية : 216.218.

(27) نحو منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده : 283.

(28) وقد صرح بهذا المنهج في مقدمة السيرة لديه، فقال: «وأنا \. إن شاء الله . مبتدئ هذا الكتاب... وتارك بعض ما ذكره ابن إسحاق في هذا \الكتاب مما ليس لرسول µ فيه ذكر، ولا نزل

فيه من القرآن شيء، وليس سبباً \الشيء من هذا الكتاب، ولا تفسيراً له، ولا شاهداً عليه، لما ذكرت من الاختصار، \وأشعاراً ذكرها لم أر أحداً من أهل العلم بالشعر يعرفها، وأشياء بعضها يشنع \الحديث به، وبعض يسوء بعض الناس ذكره، وبعض لم يقره لنا البكائي (أحد أشياخ \àن هشام) بروايته، ومستقصي إن شاء الله تعالى ما سوى ذلك منه بملبغ الرواية \له والعلم به». السيرة النبوية : 1-4.

(29) السيرة النبوية : 2-32.

(30) المصدر السابق: 1-413. وتنظر بقية النماذج لديه في: 2-20، \1-594، 1-279.

(31) من ذلك صنيعه في قصيدة الحارث بن هشام، إذ يقول بعد روايتها: \«أبدلنا من هذه القصيدة كلمتين مما روى ابن إسحاق؛ لأنه نال فيهما من النبي \µ ». السيرة البنوية : 2-11.

(32) الموشح : 114.

(33) الشعر والشعراء : 1-63، وقد أشار ابن منظور في \تعليقه على هذه العبارة ما يتعلق بهذا الضابط، فهو يرى أن الويل هنا «راجع \éلى الراوي لا للشعر، فكأنه تنبيه للمقصر في الرواية على ما يعاب عليه من \اللحن والتصحيف وسوء الأداء، وحثٌ لغيره على التوقي من ذلك». لسان \العرب : 3-1903.

(34) طبقات فحول الشعراء : 1-4، ومن ذلك إشارته في \قوله: «ثم اقتصرنا بعد الفحص والنظر والرواية عمن مضى من أهل العلم». طبقات فحول الشعراء : 1-49.. وهذان النموذجان وغيرهما في هذا السياق يمثلان \حديثه عن (الرواية) بوصفها عملاً علمياً.

(35) المصدر السابق: 1-23، ومن ذلك حديثه عن المفضل الضبي في \سياق توثيق روايته:

«وأعلم من ورد علينا من غير أهل البصرة المفضل بن محمد \الضبي». 1-23، وقوله عن خالد بن كلثوم في سياق توثيقه: «كيف يروي خالد مثل \هذا وهو من أهل العلم». 1-148. وهذه النماذج تمثل حديثه عن (الرواة) وانتمائهم \éلى أهل العلم، على حين رأينا الإشارة السابقة تتصل بـ (الرواية) ذاتها، \فتحصّل لدينا من حديث ابن سلام فيما يتصل بهذا الضابط: أن (الرواية) إنما \هي (عمل علمي) له ضوابطه، وأن من يقوم به من (الرواة) لا بد أن يكون من (أهل \العلم).

(36) المزهر : 1-129.

(37) ينظر: الكفاية في علم الرواية ، للخطيب البغدادي: \123، و ضوابط الرواية : 383.

(38) الشعر والشعراء : 1-82.

(39) النوادر في اللغة : 18. وكان يقول أيضاً: «ما \أقول قالت العرب إلا إذا سمعته من هؤلاء بكر وهوازن وبني كلاب وبني هلال \أو من عالية السافلة أو سافلة العالية، وإلا لم أقل قالت العرب». الاقتراح : 83.

(40) القراءة هي صورة من صور السماع في الرواية بين الراوي ومن \يروي عنه. ينظر: ضوابط الرواية : 385.386.

(41) العمدة : 2-1005.

(42) بغية الوعاة : 1-105، وينظر: مصادر الشعر \الجاهلي : 193.

(43) إنباه الرواة على أبناه النحاة ، للقفطي: 2-256، \وينظر: رواية اللغة : 168.

(44) لابد من الإشارة هنا إلى تكامل مستويات الضبط العلمي هنا \في الرواية، فالكتابة، أو (المكاتبة) لا تعني إلغاء السماع والمشافهة، إنْ \هي إلا مراحل، وكل مرحلة تتطلب من آليات الضبط ما لا تطلبه غيرها، ولذلك \نجد أن ابن سلام حين يشير إلى (السماع) بوصفه أداة ضبط، في مثل قوله مثلاً: \«وليس لأحد . إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه . أن \يقبل من صحيفة ولا يروي صحفي». طبقات فحول الشعراء : 1-40 فهو \يشير إلى مرحلة كان الاعتماد فيها على (السماع) بوصفه حجة أبلغ من حجة الكتابة، \لأننا سنجده يتحدث فيما بعد عن مرحلة اتخذت فيه الكتابة أيضاً أداة ضبط، \فهو يقول عن نفسه أنه رأى شعراً جاهلياً: «في كتاب كتبه يوسف بن سعد صاحبنا \منذ أكثر من مئة سنة». طبقات فحول الشعراء : 1-244. ويضيف بعد \كلامه هذا أن الأصمعي سُأل عن بعض ما في هذا الكتاب، من قصائد منها قصيدة \أبي طالب: فقال له: «صحيحة جيدة، قال: أتدري أين منتهاها؟ قلت: لا». طبقات فحول الشعراء : 1-244. وينظر: الخبر في الأدب العربي دراسة في \السردية العربية ، د.محمد القاضي: 269.

(45) الرواية والاستشهاد باللغة : 233.

(46) العمدة : 2-1970.

(47) ذيل الأمالي والنوادر : 182، ومما يشهد لاهتمام \الأصمعي بالكتابة بوصفها شهادةً تشهد على ضبطه في الرواية، أن أحدهما سأله: \من أنت؟ قال: عبد الملك بن قريب. ثم قال: ذو يتتبع الأعراب، فيكتب ألفاظهم. \ طبقات النحويين : 182. وينظر أيضاً: رواية اللغة : 71.

(48) البيان والتبيين : 4-24.

(49) معجم الأدباء : 2-401، وينظر: نزهة الألباء : 134.

(50) يقول الأستاذ عبد السلام هارون في مقدمة تحقيقه لـ مجالس ثعلب : «وكثيراً ما يعثر القارئ

في مجالس ثعلب هذه على ذاك \المظهر العلمي الجليل، الذي يحاول ثعلب فيه أن يتقبل الأسئلة من طلابه، فيجيب \الجواب السديد أحياناً، وحيناً يتردد، وحيناً يقول: لا أدري، كما أن رواة \المجالس يعنون كذلك بإثبات سائر ما يحدث في المجلس مما له صلة بأداء النص». \ مجالس ثعلب : 1-23.

(51) قد أشار إلى هذا الحياد في الرواية من ثعلب الدكتور عبد \الحميد الشلقاني، بقوله: «والكتاب بعد ذلك (مجالس ثعلب) صورة \معبرة عن ثقافة ثعلب، فهو كوفي في أكثره، ويروي عن البصريين في أجزاء منه. \يروى عن أبي زيد... وكذلك روى عن الأصمعي... وكذلك روى عن أبي عبيدة، والنضر \àن شميل، وأبي حاتم، والأثرم، ويجمع أحياناً بين روايات الكوفيين والبصريين \فلا تجد في هذا الجمع أي أثرٍ للتحيز». رواية اللغة : 234.235.

(52) ملامح في تراث العرب النقدي ، د. محمد الجادر: \22.

(53) الأعراب الرواة : 7.

(54) الرواية والاستشهاد باللغة :20.21. \وينظر: تكوين العقل العربي ، د.محمد عابد الجابري: 84.

(55) البيان والتبيين : 2-205.

(56) الموشح : 223.

(57) ينظر: الأصمعي ناقد الشعر ، د.ناصر الجباعي:41.50.

(58) أمالي المرتضى (غرر الفرائد ودرر القلائد): \1-470، وينظر أيضاً:1-471، 472.

(59) أمالي بن دريد : 213.

(60) المزهر في علوم اللغة : 2-264. وقد \ذكر أبو علي القالي أن الأصمعي قد سمع براوية أعرابي في بادية بني عامر، \فلما جاءه الأصمعي ودخل عليه، قال له الأعرابي: من أهل الحضارة أنت؟ قلت: \(الأصمعي). نعم. فلما دعاه إلى الطعام قال الأصمعي: إني إلى غير هذا أحوج، \قال: وما هو؟ قال: تنشدني.قال: أصب، فإني فاعل وأنشده. أمالي القالي : 1-117.

(61) المصدر السابق: 2-347.

(62) نزهة الألباء في طبقات الأدباء :81، وينظر: الأعراب الرواة : 157.159.

(63) مراتب النحويين : 90.

(64) طبقات النحويين واللغويين : 214، ومن ذلك لقاء \أبي عمرو بن العلاء ببعض الأعراب في مكة: طبقات النحويين واللغويين : \39، ولقاء أبي عبيدة بابن داود بن متمم بن نويرة الذي قدم البصرة في بعض \ما يقدم له البدوي من الجلب والميرة. كما يقول ابن سلام: طبقات فحول \الشعراء : 1-40.

(65) البيان والتبيين : 3-225، وينظر: رواية \اللغة : 72.

(66) الحيوان : 4-183.184.

(67) الرواية والاستشهاد باللغة : 91.

(68) الأصمعي اللغوي، صورة عراقية في القرن الثاني الهجري ، د. عبد الحميد الشلقاني: 45، وينظر: تاريخ بغداد ، للخطيب البغدادي: 9-77.

(69) أبو علي القالي، ومنهجه في رواية الشعر وتفسيره ، \د. محمد مصطفى أبو شوارب: 42.

المبحث الثالث

لغـة الروايـة الأدبيـة

تأتي أهمية التناول اللغوي في الرواية الأدبية من عدة جوانب، تبتدئ من أصل اللغة في وظيفتها أولاً، مروراً بدلالات هذه اللغة، وانتهاء بأطراف هذه اللغة، فـ «الوظيفة الأساسية للغة هي التواصل... فكل لغة تواصل، وكل تواصل لغة»[1]، وتحت هذه الوظيفة العامة تندرج وظائف خاصة. وما يهمنا منها هنا بعد الوظيفة الأساسية، هو هذه الوظيفة المعرفية للغة: «التي تقوم بنقل المعارف»[2]، وذلك لأن وظيفة النقل المعرفي هذه تتصل بالرواية الأدبية من هذا الجانب؛ لأن الرواية الأدبية قائمة في أصلها على مبدأ النقل للنص الأدبي.

ونحن في فاتحة هذا المبحث أمام منطَلَقٍ يقول بأولويّة الوظيفية التواصلية للغة أولاً، ثم الوظيفة المعرفية القائمة عن نقل المعرفة ثانياً، ذلك: «أن اللغة ـ أولاً وقبل كل شيء ـ تعتبر على الأرجح أداة لتمثيل المعرفة والمعلومة وإبلاغها»[3]. إذا تبين ذلك أدركنا علاقة هذا المبحث بالمثاقفة، إذ إن المثاقفة حاضنة الرواية الأدبية، فالمثاقفة تقوم في صورتها الحقة على التواصل بين الذوات في البيئة النقدية، بدءاً من الحد الأدنى في التواصل الذي يتطلب وجود شخصين على الأقل، وانتهاء بالتواصل بين الجماعات[4]، ثم ندرك بعد ذلك علاقة هذه اللغة بالرواية الأدبية ـ سليلة المثاقفة وفعلها التواصل الأول ـ بوصفها شكلاً من أشكال التواصل يتم بين أفراد بيئة من البيئات النقدية العربية وهي بيئة الرواة، أثناء تناقل الخطاب الأدبي وتلقيه، وهذا التواصل بين الرواة له لغته

الخاصة، بألفاظها المتعلقة بـــ(الأخذ والتلقي)، وهي قطب التواصل في الرواية بين الرواة، وإليها يتجه البحث والنظر في الحد الأول من حدود هذا المبحث وهو الحد الدلالي.

وسيتجه التحليل الدلالي أولاً إلى: (لغة الراوي) حال المثاقفة، وليس إلى (لغة الشاعر) حال الإبداع، إذ إن الممثل الرئيس للمثاقفة هي رواية النص، بأي لغة تمت؟ وليس لغة النص نفسه. وبعبارة أخرى تقول: إن لحظة (انتهاء الشاعر- المؤلف) من النص وانتقاله إلى مرحلة الرواية، هي لحظة ابتداء التحليل الدلالي في لغة الرواية الأدبية.

كما أن مما يشغل هذا المبحث هنا الحالة التداولية(5) الخاصة بأحوال هؤلاء الرواة ومقاماتهم، وهو ما يُعبر عنه بـــ(بحال المتكلم = الراوي) هنا، و(حال المخاطب = المروي له) في الرواية الأدبية، وعليه فإن هذا الحد هو الحد المكمّل لصورة اللغة في الرواية الأدبية، من جوانبها المتعددة، لتصبح لغة التواصل بين الرواة في الرواية الأدبية: «كلاماً محدداً، صادراً من متكلم محدد، وموجهاً إلى مخاطب محدد، بلفظ محدد، في مقام تواصلي محدد، لتحقيق غرض تواصلي محدد»(6).

1. ألفـاظ التحمـل والأداء ودلالاتـها:

حين تقوم الرواية الأدبية على مبدأ (المناقلة) للنص المروي، من راوٍ إلى آخر، هذا يعني: أن النص المروي بعد مرحلة (القول) يتم تداوله عبر سلسلة من الرواة، وهو ما يسمى في علم الرواية (بالإسناد): «فالإسناد عملية يقوم بها الراوي تتمثل في إنشاء خيط واصل بينه وبين مصدر الخبر، هذا الخيط هو السند»(7).

ولما كان هذا الإسناد هو الخزانة الوحيدة الجامعة لألفاظ التحمل والأداء بين الرواة، التي تمتد إلى بداية النص المروي، جاءت المقاربة الدلالية متعلقة بهذه الألفاظ المعبرة عن مراتب التحمل والأداء، ودلالاتها اللغوية.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى لها دلالتها المهمة، المتعلقة بالمثاقفة هو أن هذا السند بأطرافه المتعددة، ذات الأنماط والتوجهات الثقافية المتنوعة هو الذي يمثل المثاقفة بصورتها الواضحة في الرواية الأدبية، ولذلك يشير السيوطي إلى ما يصور لنا علاقة الإسناد في الرواية الأدبية بالمثاقفة وصور التبادل المتنوعة بين الرواة، وذلك في الباب الذي سماه: (معرفة طرق الأخذ والتحمل)(8).

وقد أشار الدكتور توفيق الزيدي، أثناء تناوله لظاهرة تأسيس الخطاب النقدي عند العرب، الذي بدأ به ابن سلام، إلى: «أن العناية بالسند وإن اندرجت ضمن عملية «التصحيح» فهي تؤكد على مفهوم الأخذ العلمي عند العرب القدامى مشافهة أو كتابة. إن هذا الأخذ لا يتم إلا عن طريق (العلماء)، يأخذ هذا عن ذاك، ليبلغ أطرافاً أخرى، ومن هنا كانت لمفهوم الأخذ العلمي صفتان: التراكم من جهة، وإعادة الإبلاغ من جهة أخرى»[9].

وفي هذا المقام، لن يستغني الباحث . كما لم يستغنِ باحثون في الرواية الأدبية . عما أُنجز في بعض مدونات علم الحديث النبوي، وبعض ما أنتجه علماء رواية الحديث[10]، من بحثٍ اتسم بالدقة المتناهية، والتقنين المتعلق .خاصة. بمراتب التحمل والأداء، والألفاظ الخاصة بكل مرتبة، المنتمية إليها، والمعبرة عنها، وقد أشار الدكتور محمد القاضي في هذا السياق إلى أن مما يثري وعينا بقضايا الإسناد في الرواية الأدبية: «أن نذكر بعض مصطلحات الإسناد التي يشترك فيها رواة الأدب والمحدِّثون حتى تكون عوناً على فهم بعض العبارات التي تصادفنا في الإسناد الأدبي»[11].

وبناءً على ذلك، فإن ما يود الباحث الخلاص إليه والتوقف عنده هنا، أن يعمد أولاً إلى ألفاظ التحمل والأداء بين الرواة، أثناء الرواية. وهذا لن يتم إلا من خلال الالتفات إلى ما ورد لدى علماء رواية الحديث، لأنهم: «اهتموا اهتماماً شديداً بمختلف العبارات، التي يوردها الراوي عند أدائه الحديث، وسعوا إلى تقنين استعمالها»[12]. ثم التحليل الدلالي لهذه الألفاظ، ودلالات التبادل فيها بين الرواة، وذلك يتأتى أولاً من خلال النظر في مراتب التحمل والأداء، والألفاظ الدالة على كل مرتبة، على النحو الآتي:

1. ألفاظ السماع:

يذكر علماء رواية الحديث أن ألفاظ الراوي الدالة على ما سمعه ممن روى عنه، تكون بـــ(سمعت) و(حدثنا)، و(أخبرنا)، و(أنبأنا)، إلا أن «أرفع هذه العبارات سمعت، ثم يتلوها حدثنا وحدثني، ثم قول أخبرنا وهو كثير في الاستعمال، حتى إن جماعة من أهل العلم لم يكونوا يخبرون عما سمعوه إلا بهذه العبارة، ثم نبأنا وأنبأنا وهي قليلة في الاستعمال»[13].

والذي يهمنا في هذا المقام هو دلالة هذه الألفاظ على صورة التواصل، في إسناد الرواية الأدبية، وتحديداً: درجة القرب والبعد بين الرواة، أو بعبارة رواة الحديث: درجة (الاتصال) في الرواية،

وهو ما نستخرجه من تأصيل الخطيب البغدادي لذلك، في قوله: (أرفع هذه العبارات سمعت، ثم يتلوها حدثني وحدثنا)، ويمكن أن يكون ابن سلام من المكثرين لإيراد هذين اللفظين. ومن ذلك ما ذكره عن شعيب بن صخر: «قال: سمعت عيسى بن عمر ينشد عامر بن عامر لزهير أو النابغة، فقال: يا أبا عبد الله: هذا والله لا قول الأعشى:

لسنا نقاتل بالعصى

ولا نرامي بالحجاره»(14)

ومن ذلك ما جاء ـ كثيراً ـ لدى أبي علي القالي: «حدثنا أبو بكر بن الأنباري، قال: حدثنا أبو العباس أحمد بن يحيى النحوي، قال: أنبأنا أبو سعيد عبد الله بن شبيب، قال: أنشدنا إسماعيل بن أبي أويس والزبير بن أبي بكر وعبد الملك بن عبد العزيز الماجشون ومحمد بن طالوت الوادي، قال: أنشدني أبي وقال: كل هؤلاء أنشدني لأبي صخر الهذلي، يزيد بعضهم على بعض، قال أبو علي وأنشدنا أبو بكر بن دريد هذه القصيدة لأبي صخر الهذلي:

لليلى بذات الجيش دارٌ عرفتها

وأخرى بذات البين آياتها سطرُ»(15)

2. ألفاظ القراءة:

هنا يذكر علماء الرواية أن الألفاظ الدالة على هذه المرتبة: «أن يقول: حدثنا أو أخبرنا قراءة عليه، ليرفع بذلك الإبهام لسماعه منه بلفظه»(16). ويزيد ابن الصلاح توضيحاً لذلك، فيشير إلى أن «أعلى المراتب وأجودها وأسلمها أن يقول: قرأت فلان، أو قرئ على فلان وأنا أسمع»(17).

وبالنظر في ألفاظ الرواة هنا في أسانيد الرواية الأدبية، نجد أنها جاءت على النحو الآتي:

ـ **(قرأ):** ومن ذلك ما نجده في أمالي اليزيدي من مثل قوله: «قال أبو عبد الله اليزيدي: قرأ عمي عبيد الله علي محمد بن حبيب وأنا أسمع لمتمم بن نويرة التميمي يرثي أخاه مالكاً قُتل في الردة:

لعمري وما دهري بتأبين هالكٍ

ولا جزعٌ مما أصاب فأوجعا»(18)

ـ **(قُرئ):** ويمثل ذلك قول أبي علي القالي: «قُرئ علي أبي بكر بن دريد وأنا أسمع، لرجل ذكر داراً ووصف ما فيها، فقال:

إلا رواكد بينهن خصاصة

سفع المناكب كلهن قد اصطلى

ومجوفات قد علا أجوازها

أسار جرد مترصات كالنوى»(19)

. **(قرأتُ)**: ومن ذلك ما ذكره أبو الفرج في قوله: «قال حماد: قرأت على أبي، عن ابن عباية عن الضحاك الحرامي قال: دخل نصيب مسجد رسول الله μ وعمر بن عبد العزيز يومئذ أمير المدينة وهو جالس بين قبر النبي μ ومنبره، فقال: أيها الأمير ائذن لي أن أنشدك من مراثي عبد العزيز، فقال: لا تفعل فتحزنني، ولكن أنشدني قولك: قفا أخوي، فإن شيطانك كان لك فيها ناصحاً، حين لقنك إياها، فأنشده:

قفا أخويَّ إن الدارَ ليستْ

كما كانتْ بعهدكما تكونُ»(20)

. **(قراءةً عليه):** من ذلك ما جاء في **مجالس ثعلب**: «أخبرنا الشيخ الثقة أبو الفرج عبد المنعم بن عبد الوهاب بن سعد بن صدقة بن كليب الحراني قراءة عليه: حدثنا أبو علي محمد بن سعيد بن نبهان الكاتب . قراءة عليه، وأنا أسمعُ . حدثنا أبو علي الحسن بن أحمد بن إبراهيم بن الحسن بن محمد بن شاذان، قراءة عليه وأنا أسمع فأقرَّ به...»(21).

3. ألفـاظ الإجـازة:

وقد أشار ابن الصلاح إلى أن الراوي هنا يعمد إلى ألفاظ خاصة بالإجازة: «تشعر بأنه يقيد هذه العبارات، فيقول: أخبرنا أو حدثنا فلان مناولة أو إجازة أو أخبرنا إجازة، أو يقول: أجاز لي فلان، أو أجازني فلان كذا وكذا، وما أشبه ذلك من العبارات»(22). وهنا نجد أن الألفاظ الدالة على الإجازة في إسناد الرواية الأدبية عند الرواة قد جاءت على النحو الآتي:

. **(إجازةً):** ومن ذلك ما رواه أبو الفرج بقوله: «أخبرني محمد بن خلف بن المرزبان، قال: أخبرنا الزبير بن بكار إجازةً، عن هارون بن عبد الله الزبيري عن شيخ من الجفر قال: قدم علينا النصيب فجلس في هذا المجلس وأومأ إلى مجلس حذاءه فاستنشدناه فأنشدنا قوله:

ألا يا عُقَابَ الوَكْرِ وَكْرِ ضَرِيّة

سَقَتْك الغَوَادِي من عُقَاب ومن وكْرِ

تَمُرّ الليالي ما مَرَرْنَ ولا أَرَى

مُرُورَ الليالي مُنْسِياتي ابنةَ النَّضْرِ»[23]

. **(أجاز لي):** من ذلك قول أبي الفرج: «نسخت من كتاب أحمد بن الحارث مما أجاز لي أبو أحمد الحريري روايته عنه، حدثنا المدائني: أن الوليد جلس يوماً في مجلس له عام، ودخل إليه أهل بيته ومواليه والشعراء وأصحاب الحوائج، فقضاها وكان أشرف يوم رئي له فقام بعض الشعراء فأنشد، ثم وثب طريح وهو عن يسار الوليد وكان أهل بيته عن يمينه وأخواله عن شماله وهو فيهم فأنشده:

أنت ابن مُسْلَنْطَحِ البطاحِ ولم

تطرق عليك الحنيُّ والوُلُج»[24]

. **(أجاز لنا):** من ذلك أيضا قول أبي الفرج: «أخبرنا أبو خليفة الفضل بن الحباب، مما أجاز لنا روايته عنه من حديثه وأخباره مما ذكره منها عن محمد بن سلام الجمحي، عن أبي الغراف، وأخبرنا به أحمد بن عبد العزيز وحبيب بن نصر قالا: حدثنا عمر بن شبه عن محمد بن سلام عند أبي الغراف أن النابغة هاجى أوس بن مغراء قال: ولم يكن أوس مثله ولا قريباً منه في الشعر، فقال النابغة إني وإياه لنبتدر بيتاً أينا أسبق إليه غلب صاحبه، فلما بلغه قول أوس:

لعمرك ما تبلى سرابيل عامرٍ

من اللؤم ما دامت عليها جلودها

قال النابغة: هذا البيت الذي كنا نبتدر إليه، فغلب أوس عليه»[25].

4. ألفـاظ المنـاولـة:

ولها صور متعددة، منها: «أن يدفع الشيخ إلى الطالب أصل سماعه أو فرعه مقابلاً به، ويقول: هذا سماعي أو روايتي عن فلان فاروه عني»[26]. وهنا لم يعثر الباحث على ألفاظ صريحة دالة على المناولة في لغة الإسناد في الرواية الأدبية، ولعل ذلك متأتٍ من اقترابها من الإجازة كما يذكر بعض الباحثين[27]، لكننا قد نجد ما يوحي بصورة من صور المناولة، ولم يكن ذلك إلا لدى أبي الفرج في روايته الأدبية، ومن أمثلة ذلك لديه ما ساقه من أخبار شارية والمرويات الأدبية في أخبارها، منها قوله: «أخبرني بخبرها محمد بن إبراهيم قريض: أن ابن المعتز دفع إليه كتابه الذي ألفه في أخبارها، وقال له أن يرويه عنه، فنسخت منه ما كان يصلح لهذا الكتاب على شرطي

فيه»[28].

5. ألفـاظ المكـاتبـة:

وصورة هذه المرتبة تتمثل في: «أن يكتب الشيخ إلى الطالب وهو غائب شيئاً من حديثه بخطه، أو يكتب له الشيخ إلى الطالب وهو غائب شيئاً من حديثه بخطه، أو يكتب له وهو حاضر، ويلحق بذلك ما إذا أمر غيره بأن يكتب له ذلك عنه إليه»[29]. وهنا يشير علماء الرواية إلى أن «الراوي بالمكاتبة يقول: (حدثني)، أو (أخبرني)، ولكن يقيدهما (بالمكاتبة)؛ لأن إطلاقهما يوهم السماع، فيكون غير صادق في روايته، وإذا شاء قال: «كتب إلى فلان» أو نحوه مما يؤدي معناه»[30].

وقد ذكر الشيخ محمود شاكر في حديثه عن ألفاظ التحمل والأداء في مقدمة **طبقات فحول الشعراء** كيفية التعبير بالرواية عن طريق المكاتبة، فقال: «وكيفية العبارة بالرواية عن المكاتبة، أحبّه أن يقول: «كتب إلي فلان، حدثنا فلان» وهذا هو مذهب أهل الورع والتحري في الرواية»[31].

. **(كتبَ إلي):** من ذلك قول أبي علي القالي: «حدثني جحظة قال: كتب إلي عبد الله بن محمد بن عبد الملك الزيات، وهو مقيم بالمطيرة، وعنده جاريته شمول وكانت من المحسنات، وكان الناس يقصدونها لسماعها:

شربنا بالمطيرة ألف يومٍ

صبوحاً قبل أن يبدو النهار

وأفنينا العقار بها جهاراً

فلم يصبح بحانتها عقارُ»[32]

. **(في كتابه إليَّ):** من ذلك قول أبي الفرج: «أخبرني الفضل بن الحباب الجمحي أبو خليفة في كتابه إلي، قال: حدثنا محمد بن سلام قال: أخبرني شعيب بن صخر، قال: كان بين عائشة بنت طلحة وبين زوجها عمر بن عبيد الله بن معمر كلام، فسهرت ليلة فقالت: إن ابن أبي ربيعة لجاهل بليلتي هذه حيث يقول:

ووالٍ كفاها كلَّ شيء يهمها

فليستْ لشيءٍ آخرَ الليلِ تسهرُ»[33]

وتارة يقول أبو الفرج (أخبرني) ويقيدها بالمكاتبة كما هي صورتها، ولكن يصحبها لفظ الإجازة، فيقول مثلاً: «أخبرني الفضل بن حباب الجمحي في كتابه إلي بإجازته لي، يذكر عند محمد بن

سلام أن الخطيئة كان ينتمي إلى بني ذهل بن ثعلبه، فقال:

إن اليمامة خير ساكنها

أهل القّريَّة من بني ذهل»(34)

6. ألفـاظ الوجـادة:

وهي: «مصدر لوجد يجد، مولدٌ غير مسموع من العرب، وتستعمل فيما أخذ من العلم من صحيفة من غير سماع ولا إجازة ولا مناولة، مثال الوجادة: أن يقف على كتابِ شخصٍ فيه أحاديث يرويها بخطه ولم يلقه، أو لقيه ولكن لم يسمع منه ذلك الذي وجده بخطه، ولا له منه إجازة ولا نحوها»(35).

وقد بين صورتها الشيخ محمود شاكر، واللفظ الذي ينتمي إليها، فقال: «وهو مقصود به الأخذ من صحيفة أو كتاب بلا إجازة ولا مناولة، ولا مكاتبة، فإن الشرط فيه أن يقول الناقل: «قرأت بخط فلان» أو «في كتاب فلان» وينص على ذلك»(36).

أما ألفاظ هذه المرتبة فتتمثل في الآتي:

. **(وجدت):** من ذلك قول أبي بكر الصولي: «وجدت بخط ابن أبي سعيد، حدثني إسماعيل بن مهاجر، قال: حدثني وكيل، للحسن بن سهل، يعرف بالبلخي، قال: استنشد خالد بن يزيد أبا تمام قصيدته في الأفشين، التي ذكر فيها المعتصم، وأولها:

غدا الملك معمورَ الحرا والمنازلِ

منوُّرَ وَحْفَ الروضِ عذبَ المناهل»(37)

لقد كنا في ضوء ما سبق أمام جملة من مراتب التحمل والأداء، التي سنها المحدِّثون، وسار عليها رواة الأدب، وطلباً لتقريب صورة هذه الألفاظ، وانتماءاتها إلى مراتب التحمل والأداء، وما يترتب على ذلك أيضاً من تحليل وعرض لبعض المظاهر الدلالية في لغة الإسناد وألفاظها، يضع الباحث هذا الجدول الذي يمهِّد لما بعده:

م	المرتبة	الألفاظ الخاصة بها
1	السماع	سمعت . أخبرنا . أخبرني . حدثني . حدثنا . نبأنا . أنشدنا
2	القراءة	قرأ . قرأت . قرئ . قراءةً عليه

3	الإجازة	أجاز لي . أجازلنا . إجازة
4	المناولة	دفع إليه
5	المكاتبة	كتب إلي . أخبرني في كتابه إلي . أخبرني في كتابه إلي بإجازته لي
6	الوجادة	وجدت . قرأت بخط فلان

ومن خلال اطلاعنا على النماذج السابقة، التي حوتْ جملةً من ألفاظ التحمل والأداء، ونظرتنا أيضاً إلى هذا الجدول، نجد جملةً من المظاهر الدلالية اللغوية، التي تدعو الباحث إلى إفرادها، حتى ترتبط المقدمات بالنتائج، والنتائج بالتحليل؛ ذلك لأن «لعملية التواصل شقان: شق إنتاج وشق تأويل»[38]، فيحسن بنا أن نقف على شق التأويل بعد ما مضى شق الإنتاج اللغوي في إسناد الرواية الأدبية، ويمكن أن يتمثل ذلك في المظاهر الدلالية الآتية:

1. الدلالـة المعجميـة:

لقد جاءت ألفاظ التحمل والأداء من خلال العرض السابق في تنوعٍ لافت، فلم تقتصر لغة الإسناد في الرواية الأدبية على مرتبة واحدة، ذاتِ لفظٍ واحد، بل تنوعت مراتب التحمل والأداء (من سماع) و(قراءة) و(إجازة) و(مناولة) و(مكاتبة) و(وجادة)، ثم تنوعت . تبعاً لذلك . ألفاظ كل مرتبة، فجاءت في (السماع) ألفاظ متنوعة، تصور مشهد الأخذ والتلقي من خلال هذه المرتبة، نحو (سمعت . أخبرنا . وحدثنا . أنبأنا . أنشدنا)، وهكذا جاء هذا التنوع محدِّثاً عن: «ثراء المعجم المستعمل في كل حالة من الحالات، مما ينم عن حرص شديد على الضبط والتدقيق»[39]. وهذا ما يعنينا في مشهد المثاقفة هنا بأن نطلع على حالات التواصل والتبادل بين الرواة، والألفاظ الخاصة التي تعبر عن تلك الحالات التبادلية.

ووفق هذه النتيجة، نجد أن هذه الألفاظ من الممكن أن تدلي بوظيفة دلالية، نطلع من خلالها على صورة من صور المثاقفة في الرواية الأدبية، كيف تتم من خلال اللغة في الرواية الأدبية، وتحديداً: كيف تتم من خلال ألفاظ التحمل والأداء؛ ولذلك يذكر الشيخ محمود شاكر . على سبيل المثال هنا .: «أن قول الراوي (كتب إلي) أو (في كتابه إلي) وأمثال ذلك يستعمل للدلالة على أنه مراسلة، وأنه قد كَتَب له من بلد إلى بلد، ثم ذكروا وجوهاً كثيرة، من شاء أن يطلبها حيث ينبغي أن تطلب، أدرك كثيراً من أسلوب هذه الأمة في كتبها، وفي روايتها عن الأئمة، وعن الكتب»[40]. فمن شأن

هذه الألفاظ أن تأخذ بأيدينا نحو صور التواصل بين الرواة في الأدبية، وتحديد نوع هذا التواصل ضمن أنواع أخرى معه في مراتب التحمل والأداء.

وأمام هذه الدلالة المعجمية للألفاظ والتحمل والأداء، يجد الباحث ظاهرة الاشتراك اللفظي بين هذه الألفاظ، وهو ما أشار إليه الدكتور محمد القاضي في هذا السياق، لدى بعض الرواة: «فمن ذلك أن (أخبرنا) تستعمل في السماع والقراءة والإجازة والمناولة والمكاتبة والوجادة»[41].

وقد جاءت هذه الظاهرة لدى بعض الرواة في الرواية الأدبية منهم أبو الفرج، وهو ما حدا ببعض الباحثين إلى الاحتراز في فهم لفظ (حدثنا) حين ترد في إسناد الرواية الأدبية، إذ: «ليس كل شيخ حمل عنه أبو الفرج وبلغ بلفظ (أخبرنا) كان من الشيوخ الذين لقيهم وجلس منهم مجلس الطالب من الشيخ، فنحن نعلم أن أبا الفرج وغيره كانوا يبلغون بلفظ (أخبرنا) عن الإجازة والمكاتبات»[42].

ثم إننا بعد ذلك أيضاً نجد أن لفظ (أنشدنا)، قد جاء معبراً عن خصوصية من خصوصيات الرواية الأدبية، من خلال لغة الإسناد فيها، وهو ما يدل على تميز الرواية الأدبية ببعض السمات التي تميزها عن رواية الحديث؛ ولذلك فإننا نجد أن الراوي وإن ظل وفياً لألفاظ التحمل والأداء التي رسمها له رواة الحديث، إلا أننا نجد شيئاً من خصوصية عمله الثقافي في الرواية يبدو من خلال لغته في الإسناد.

2. الدلالـة التركيبـية:

تبدي لنا ألفاظ التحمل والأداء من خلال النماذج السابقة مظهراً من مظاهر الدلالة يتمثل في الدلالة التركيبية لهذه الألفاظ، وتتمثل هذه الدلالة في احتواء ألفاظ التحمل والأداء هنا لجملة من الأنماط المتنوعة، والمؤثرة على مستوى التواصل بين الرواة في إسناد الرواية.

ولقد وضعنا عبد القاهر الجرجاني أمام مبدأ تركيبي عام، وقاعدة مطردة، ضمتها نظرية النظم لديه، وهي: أنه كلما تغير النظم تغيرت الدلالة، أي: إن الفروق الدلالية في التركيب إنما هي فروق تنزر إلى النظم وتأوي إليه[43].

وهنا، قد يجد الناظر في بعض ألفاظ التحمل والأداء وتشابه بعضها مع بعض أن الجميع في الدلالة سواء، ويعبر الكل عن صور تواصلية متماثلة وليست متخالفة، لكن علماء الرواية أكدوا أن كل لفظ ـ مهما كان شبيهاً بأخيه ـ إلى حد ما، خاصة وأن المتكلم به واحد، لكنه يعبر عن صورة من صور التواصل تختلف عن التعبير بلفظ آخر قريب منه، من ذلك مثلاً تعبير الراوي في الإسناد

تارة بلفظ (أخبرني) وتارة بلفظ (أخبرنا) وتارة بلفظ (حدثني) وتارة بـــ(حدثنا) فما الفرق إذن بين مثل هذه الألفاظ؟

وهنا تأتي الإجابة من الإمام الترمذي، حين أشار إلى الفروق الدلالية بين هذه الألفاظ، إذ يقول: «حدثنا محمد بن الحسين حدثنا يحيى بن سليمان الجعفي البصري، قال: حدثنا عبد الله بن وهب: ما قلت: حدثنا فهو ما سمعت مع الناس، وما قلت: حدثني فهو ما سمعت وحدي، وما قلت: أخبرنا فهو ما قُرئ على العالِم وأنا شاهد، وما قلت: أخبرني فهو ما قرأت على العالِم»[44]. وهكذا تبدو صور التواصل بين الراوي والمروي عنه مختلفة باختلاف الألفاظ الدالة عليها، التي ظهرت لنا هنا على مستوى التعبير بضمير الإفراد والجمع، من الراوي نفسه.

ومن أمثلة الدقة في التفريق بين ألفاظ التحمل والأداء، ما جاء في طبقات ابن سلام: «نا، أو حدثني ابن جعدبة وأبو اليقظان، عن جويرية بن أسماء». علق الشيخ محمود شاكر بقوله: «هذه دقة متناهية من أسلافنا رضي الله عنهم في التفريق بين (نا) أي أخبرنا، و«حدثني»[45].

أما على مستوى الأسماء والأفعال في لغة الإسناد في الرواية الأدبية، فإنه لما كانت الرواية فعلاً تواصلياً تعاقبياً، قائماً على التجدد لا الثبوت عبر فعل الرواة، والثبوت، جاء التعبير بالأفعال في بنية الإسناد؛ لأن المراد هو تجدد صفة (الرواية) للراوي التي يدل عليها الفعل، وليس ثبوت هذه الصفة التي يدل عليها الاسم في لغة الإسناد.

ومن جهة خاصة تتعلق بالأفعال ذاتها فإن نمط الفعل الماضي في ألفاظ التحمل والأداء هنا هو النمط التركيبي الغالب، لكن بتنوع في التعبير به أيضاً، فتارة يكون التعبير بلفظ الفعل الماضي المبني للمعلوم وهو الأغلب، وتارة يكون بالفعل الماضي المبني لما لم يُسم فاعله، كما في (قُرئ)، والتعبير بلفظ الفعل الماضي في لغة الإسناد إنما هو تعبير عن حدث كان يتمثل في (روايةِ) قولٍ قد قيل؛ ذلك لأن «الحدث الذي أصبح غير مزامن للقول ينقلب ماضياً منقضياً»[46].

كما يأتي أسلوب التأكيد من الأساليب التركيبية التي ظهرت في ألفاظ التحمل والأداء لدى الرواة؛ وهنا يمكن أن نفرق بين نمطين تركيبيين في مثل قول أبي علي القالي: (قرئ على أبي بكر بن دريد) و(قرئ على أبي بكر بن دريد وأنا أسمع)، أو في قول اليزيدي أيضاً: (قرأ عمي عبد الله على محمد بن حبيب وأنا أسمع) أو في **مجالس ثعلب** (حدثنا أبو علي الحسن بن أحمد بن شاذن قراءة عليه وأنا أسمع فأقر به) والغرض الذي يريده الراوي من التعبير بهذا التأكيد يأتي ضمن

أغراض التأكيد الأخرى، التي يأتي منها: «الدلالة على الحدث (الرواية هنا) والدلالة على الذات (الراوي)»[47].

وقد أشار أحد الباحثين أن التأكيد: «أمر يعمد إليه المتكلم في سياقات دون غيرها متى قُدّر أن المخاطب متردد في قبول ما سيخبره به أو منكر له، وهو مظهر من مظاهر تحقيق الربط التواصلي بين المتخاطبين»[48]. ولذلك يعمد الراوي إلى إيثار التأكيد في بعض مقامات الإسناد في الرواية الأدبية وذلك لحث المتلقي على الاطمئنان لقوله والوثوق بروايته.

3. الإشـاريات الدلاليـة:

يشير علماء الدلالة إلى مصطلح (الإشارية الدلالية)، ويعنون به: «تعيين مكان وهوية الأشخاص والأشياء والأحداث»[49]. كما «تقسم الإشارية غالباً حسب الميادين الثلاثة المكونة لمقام التلفظ: إشارية شخصية، ومكانية، وزمانية»[50]. وكل نوع من هذه الأنواع الثلاثة يتعلق بجملة من الألفاظ والأسماء التي تدل عليه، مثل أسماء الإشارة، والضمائر، والأعلام[51].

وفي لغة الإسناد في الرواية الأدبية تتمثل هذه الأنواع من الإشاريات الدلالية، من خلال التعبير بألفاظ دالة عليها على النحو الآتي:

. إشـارية شخصيـة:

وهي: «الإشاريات الدالة على المتكلم، أو المخاطب، أو الغائب»[52]. وهنا تمثّلُ الضمائر العلامةَ الدالة على هذا النوع من الإشاريات، خاصة (ضمير المتكلم) في مثل قول الراوي (حدثني) و(حدثنا) أو (أخبرني) و(أخبرنا)، في بعض ألفاظ التحمل والأداء.

وقد أشار أحد الباحثين إلى أنه: «يشير الضمير إلى بعدٍ ثقافي بإحالته لغوياً على جمع، رغم أن المرسل مفرد»[53]. وهو ما وجدناه لدى بعض الرواة، في: (أخبرنا، حدثنا، أنبأنا)، كما أن الراوي من خلال هذه الألفاظ قد يلجأ إلى تعيين هوية المروي عنه من خلال دلالة (العَلَم)، فيأتي بالاسم تارة (حدثني شعيب بن صخر) ويأتي بالكنية تارة: (حدثنا أبو بكر بن الأنباري)، ويأتي باللقب تارة أخرى: (حدثني وكيل للحسن بن سهل يعرف بالبلخي) أو (حدثنا أحمد بن يحيى «ثعلب»).

. إشـارية مكانيـة:

وهذا النوع من الإشاريات يختص: «بتحديد المواقع بالانتساب إلى نقاط مرجعية في الحدث الكلامي، وتقاس أهمية التحديد المكاني بشكل عام انطلاقاً من الحقيقة القائلة: إن هناك طريقتان رئيستان للإشارة إلى الأشياء هما: إما بالتسمية أو الوصف من جهة أولى، وإما بتحديد أماكنها من جهة أخرى»[54].

وهنا نجد أن الراوي من خلال ألفاظ التحمل والأداء يمدنا بألفاظ تحدد هوية مكان الرواية الأدبية، ومكان المروي عنه، من ذلك ما جاء في **مجالس ثعلب**: «حدثنا أبو بكر محمد بن الحسن بن يعقوب بن مقسم المقرئ في منزله بحضرة الشرقية بدرب النخاسين»[55] وقول أبي علي القالي أيضاً: «حدثني جحظة قال: كتب إلي عبد الله بن محمد بن عبد الملك الزيات، وهو مقيم بالمطيرة»[56]. وقول المرزباني أيضاً: «حدثني أحمد بن محمد الجوهري، قال: حدثنا العنـزي، قال:حدثني أحمد بن الصباح بالمدينة ببغداد»[57]، أو: «في حلقة دعبل»[58]، أو:«في حلقة يونس»[59]، أو: «حدثني جماعة من أهل معرة النعمان»[60]. ونحو ذلك.

. إشـارية زمـانيـة:

وهنا نجد أن هذا النوع من الإشاريات يتعلق بـــ: «لحظة التلفظ»[61]، بتحديد زمانها، من خلال بعض الألفاظ التي تعين على تحديد هوية الزمان.

وفي إسناد الرواية الأدبية، لدينا بعض ألفاظ التحمل والأداء المصحوبة بما يظهر لنا زمان الرواية، كما ظهر لنا مكانها من قبل، ومن ذلك ما جاء في **مجالس ثعلب**: «حدثنا أبو بكر محمد بن الحسن بن يعقوب بن مقسم المقرئ، يوم الجمعة، صلاة الغداة، سلخ جمادى الآخرة، من سنة أربع وأربعين وثلاثمائة»[62]. وقول أبي الفرج: «أخبرنا يحيى قال حدثني العنـزي، قال: حدثنا علي بن محمد، قال: حدثني جعفر بن محمد النوفلي، وكان يروي شعر بشار بن برد، قال: جئت بشاراً ذات يوم فحدثني...»[63].

4. الأوائـل الدلاليــة:

أشار الخطيب البغدادي إلى أن لفظ (أخبرنا): «كثير الاستعمال، حتى إن جماعة من أهل العلم لم يكونوا يخبرون عما سمعوه إلا بهذه العبارة»[64]. يعني هذا: أن هذه الصيغة، هي الصيغة اللفظية الغالبة في أول إسناد الرواية على نحو عام، وكذلك رأيناها هنا في إسناد الرواية الأدبية، فبداية

الإسناد ومنطلقه في الرواية الأدبية إنما يكون بلفظ (أخبرنا) (أخبرني) كما رأينا، وهذا ما يلتقي مع هذا المظهر الدلالي الذي أطلق عليه علماء الدلالة اللغوية (الأوائل الدلالية).

ويأتي هذا المصطلح قائماً في صلب فكرته على: دراسة الألفاظ التي يغلب استعمالها في صدارة الخطاب، وينطلق هذا المصطلح من حقيقة مؤداها: أن لكل خطاب مجموعة مختارة من الكلمات هي منطلقه اللغوي المفضّل، ولا يمكن أن تأتي هذه الأوائل اللفظية في صدارة النصوص اعتباطاً لغوياً، إنما ينحدر ذلك من خلال وجود نظام فكري يحكم اختيار هذه الألفاظ الأوائل، ويتخذ منها وسيلةً للتعبير والتواصل، ولذلك يبعد: «أن تكون القضية قضية اختيار مجموعة اعتباطية من الأوائل، بل يتعلق الأمر بتحديد المفاهيم التي ستساهم في تفسير كل الباقي»[65]. من النص وانبناء هذا الباقي عليه.

وبناءً على ذلك يأتي لفظ (أخبرنا) في لغة الإسناد الأدبي مُظْهِراً لنا اختيار الرواة: «هذه الأوائل المختارة بوصفها نقطة انطلاق»[66] من بداية السند، وهو مظهر دلالي تتمثل وظيفته في: الكشف عن صورة التواصل التي بدأت من هذه الأوائل، حين آثر الرواة ابتداء الإسناد بها.

والمتأمل في استعمال الرواة لهذه الأوائل الدلالية يجد أنها تأتي ضمن وعي لغوي جماعي من الرواة في أسانيدهم، وبذلك يقوم هذا المظهر الدلالي مقام النظام اللغوي السائد في لغة الإسناد في الرواية الأدبية، وهذا النظام يتخذه الراوي من خلال انتمائه إلى بيئة ثقافية معينة وهي بيئة الرواة؛ ولذلك يشير مجموعة من الباحثين إلى ما يتصل بهذا السياق، حين بينوا: «أن نشأة المتكلم في نظام لساني معين تجعله مقيداً بضوابطه وبناء الداخلية والخارجية، التي جاءت منسجمة ومتناسقة مع العلاقات الاجتماعية والسياق الثقافي الذي نشأ فيه، واكتسب منه قدرته اللسانية والتواصلية»[67].

ما مضى كان وقفة لغوية دلالية على ألفاظ التحمل والأداء في الرواية الأدبية، والاطلاع على بعض المظاهر الدلالية فيها، التي من خلالها أدّتْ هذه الألفاظ وظيفتها، بكل سخاء، المتمثلة في: الكشف عن صورة المثاقفة بين الرواة في الرواية الأدبية، عبر وسيلةٍ هي الإسناد، وأداةٍ هي اللغة، في حدها الدلالي.

تُرى، إذا كانت هذه هي لغة الرواية الأدبية دلالياً، فماذا كانت تداولياً؟

2. الروايـة الأدبيـة تداوليـاً: الـراوي والمـروي لـه:

حين ينتقل الحديث من الحد الدلالي إلى التداولي للغة الرواية الأدبية يعني هذا: أننا أمام انتقال من مستوى (الفعل) اللغوي، إلى مستوى (الذات) الراوية .لغوياً.، تعرُّفاً إليها، وتعريفاً بها، وهو ما يعبر عنه في الأصل بـــ(طرفي الخطاب)، وهما: «المرسل والمرسل إليه وما بينهما من علاقة... وما يحيط بهما من عوامل حياتية: اجتماعية أو سياسية أو ثقافية...»[68]. وبعبارة أخرى: نحن هنا بين (الراوي) و(المروي له) في الرواية الأدبية.

وقد أشار بعض الباحثين إلى مفهوم الراوي والمروي له في سياق النظرية التواصلية ومقام التخاطب، وبينوا أن المرسل: «مصطلح أساسي في ترسيمة ياكبسون المخصصة للتواصل اللساني، وهو يفيد المخاطِب، وقد يطلق أيضاً على الباث، ذلك أن الباث هو من يصدر رسالة منجزة وفق قواعد ترميز مخصوصة، وقد يطلق عليه في عملية التخاطب ولا سيما في الحوار المتكلم أو القائل، وقد يسمى المتلفظ، وذلك عند ما يكون فاعلاً ضمنياً في الملفوظ، أما عندما يرد معلناً كأن يستدل عليه بضمير المتكلم المفرد فإنه يعرف بالراوي»[69].

وأمام هذا المرسلِ (الراوي) تبدو صورة المرسل إليه، وهو المروي له: «أما في صورة وروده معلناً ومستدلاً عليه في الخطاب بضمير المخاطب فإنه يعرف بالمروي له»[70].

وإذا كان النص المروي بعد مرحلة القول، يتراوح بين مطرقة الراوي وسندان المروي له، فإننا سنكون في هذا المقام بين هذين، بفهم موقع كل منهما، والعلاقة بينهما، وهو مشهد من مشاهد المثاقفة لا يمكن تجليه إلا من خلال الكشف عن مقام كلٍّ من الراوي والمروي له، وسماته، ولتكن البداية من موقع الراوي.

. الـراوي في الرواية الأدبيـة:

يقتضي المقام التداولي في الرواية الأدبية حضورَ الراوي حضوراً لازماً، لا يتم هذا المقام إلا به، لكن هذا الحضور ارتدى فيه الراوي أكثر من قناع، وتمثل في أكثر من مقام، وهي أقنعة ومقامات لا يمكن الكشف عنها كلها، ولا عن كل شخصياتها، لكن ما يهمنا هو النظر في أهم هذه المقامات التي تمثل فيها الراوي، ومن ثم سيكون الاقتراب من هذه المقامات هو اقترابٌ من الراوي ذاته.

وبالجملة، فإن ما يمكن إيجازه في هذا المقام . ذي الشعب المختلفة . أن الراوي في الرواية الأدبية جاء في مقاماتٍ متنوعة، وكل مقام له سيماه ونبضه الخاص، لكنها بمجموعها مقامات تتصل بالمثاقفة، من جهة هذا التنوع الثقافي بينها أولاً، ومن جهة التواصل ذاته، بين الراوي والمروي له

ثانياً، ويمكن أن يتبين لنا ذلك على النحو الآتي:

1. الراوي العالم:

تبدو صورة الراوي هنا من خلال انتمائه إلى طبقة (الرواة العلماء)، الذين أشار إليهم الدكتور ناصر الدين الأسد، وهي: «طبقة خاصة متميزة... ومدار تميزها وتفردها أنها اتخذت من الشعر موضوعاً علمياً، تدرسه دراسة، وتأخذه عن شيخ أو أستاذ في مدرسة من مدارس علم الشعر وروايته آنذاك»(71).

وهنا، يمكن الكشف عن ملامح الحضور لـ (الراوي العالم) من خلال بعض الإشارات التي نجدها في إسناد الرواية الأدبية، فمن ذلك مثلاً قول ابن سلام: «وأخبرني عمر بن موسى الجمحي عن أخيه قدامة بن موسى، وكان من علماء أهل المدينة...»(72).

وتارة يشير ابن سلام في الإسناد إلى انتماء هذا العالم إلى حقل من حقول المعرفة، وُسم به، واشتهر بكثرة الانكباب عليه، فيقول مثلاً: «حدثني يونس النحوي»(73)، و«حدثني محمد بن عدي الفقيه»(74).

ومن ذلك ما ورد لدى المرزباني: «حدثني محمد بن أحمد، قال: حدثنا أحمد بن يحيى النحوي، عن الزبير بن بكار، قال: حدثني من له علم وثبت من قريش...»(75).

وما تدلنا عليه هذه المقامات العلمية، يتمثل في أمرين:

أحدهما: أن هناك من العلماء في بيئة المثاقفة من عرف بتخصصه في الرواية الأدبية، وهذا ما نجده في حديث ابن سلام عن بعض هؤلاء الرواة العلماء في سياق عدالتهم(76)، ومن شواهد وعي ابن سلام بمبدأ التخصص هذا، قوله: «أخبرني سعيد بن عبيد عن أبى عوانة، أنه قال: شهدتُ عامر بن عبد الملك يسأل قتادة عن أيام العرب، وأنسابها وأحاديثها، فاستحسنته، فعدتُ إليه فجعلت أسأله عن ذلك، فقال: مالك ولهذا؟ دعْ هذا العلم لعامر وعدْ إلى شأنك»(77). ومن جهة ثانية ما نجده في بعض المصادر التاريخية التي أمدتنا بأخبار بعض هؤلاء الرواة العلماء، وتخصصهم في الرواية(78).

الثاني: أن حضور (الراوي العالم) يدلنا على أن الرواية الأدبية وإن كان لها أهلها المتخصصون، إلا أنها لم تكن مقتصرة على رواة منتمين إلى حقلٍ معرفي معين، ولذلك رأينا هنا كيف جاء الراوي العالم (الفقيه)، والراوي العالم (النحوي) و(المحدِّث) وغيرهم، وهنا يمكن توجيه ذلك بأن

نقول: إن الرواية الأدبية كانت موطناً من المواطن التي يجد فيها الباحثُ العالم َذا المعرفة الموسوعية، وهنا أيضاً يمكن القول بأن هذه التعددية الثقافية لدى الرواة، التي رأينا بعضاً من ملامحها، لها صلتها الظاهرة بتعدد الأنساق الثقافية، ـ التي هي هدف هذه الدراسة ومقصودها ـ في البيئة النقدية القديمة.

2. الراوي الشاعر:

في هذا المقام من المقامات التداولية للراوي، يأتي الشاعر على غير ما اعتاد أن يأتي عليه، يأتي راوياً لا شاعراً، وفي الوقت ذاته، مجيء الشاعر راوياً هنا، إنما هي حالة من الحالات التي يشير الجاحظ أن الشاعر قد يجد نفسه ـ أو نجده ـ فيها يوماً ما، وذلك في سياق حديثه عن أبي بكر بن الحكم، الذي قال عنه: «وكان ناسباً راويةً شاعراً، وكان أحلى الناس لساناً، وأحسنهم منطقاً، وأكثرهم تصرفاً، وهو الذي يقول له رؤبة:

لقد خشيتَ أن تكون ساحراً

راويةً طوراً، وطوراً شاعراً»(79)

وهنا، نجد صدى هذا المعطى التاريخي على مستوى الإسناد في الرواية الأدبية، أن يكون الشاعر بعيداً عن شعره ذاته، قريباً من شعر غيره بروايته.

ومن أكثر المدونات احتفاءً واحتواء لمقام (الراوي الشاعر) مدونة أبي بكر الصولي **أخبار أبي تمام**، التي صفَّ فيها أبو تمام والبحتري وغيرهما من الشعراء في صف الرواة، في بنية الإسناد في الرواية الأدبية، وقد بوَّب الصولي في **أخبار أبي تمام** باباً سماه: (باب: ما رواه أبو تمام)(80).

وقد ساق الصولي جملة من الأخبار، والمرويات التي تدل على حضور الرواية الأدبية على مستوى اهتمام هذين الشاعرين، فنجد من ذلك قوله: «حدثني عبد الله بن الحسين بن سعد قال: حدثني البحتري»(81). وقوله: «حدثني أحمد بن يزيد المهلبي، قال: حدثني أحمد بن أبي طاهر، قال: حدثني أبو تمام، قال: حدثني أبو عبد الرحمن الأموي»(82). وتارة يقول: «حدثنا أحمد بن أبي طاهر، قال: حدثني حبيب بن أوس الطائي، قال: حدثنا قلابة الجرمي»(83).

وما يمكن الوقوف عنده وملاحظته هنا هو: النمط المختلف لعلاقة الشاعر الثقافية مع غيره، فهو نمط يختلف عن بقية علاقاته مع الآخرين، التي نكشف عنها حين نلقاه في مقام آخر له، وهو مقام (الشعر) لا مقام (الرواية)؛ ولذلك يشير بعض الباحثين أن جزءاً من مهام التداولية ووظائفها هو

«النظر في العلاقة بين الأنشطة الإنسانية»[84]، وهو ما نجده هنا بين الشاعر الذي أدركته حرفة الشعر، وبين بقية الرواة في سلسلة الإسناد في الرواية، وهو أمر ذو دلالة على مستوى التواصل الثقافي المتنوع في الرواية الأدبية.

3. راوي القبيلة:

إعدادُ القبيلةِ بعضَ أبنائها ليكونوا رواةً يمثلون صوت قبيلتهم في المشهد الثقافي، مهمةٌ لا تقل أهمية عن إعداد القبيلة بعض أبنائها الآخرين ليكونوا فرساناً وقادة، ولا غرو في ذلك؛ فهو جزء من منظومة التقاليد القبلية في الثقافة العربية.

ومن هنا، يقابلنا بعض الرواة في الرواية الأدبية، صدّروا إسنادهم . أول ما صدروه . برواة بعض القبائل في تلك البيئة، على نحو ما نجد لدى ابن سلام مثلاً: «حدثني شيخ من ضبيعة»[85]، و: «قال لي بعض رواة قيس»[86]، و: «حدثني رجل من بني مروان شامي»[87].

ومن ذلك ما نجده بجلاء لدى أبي حاتم السجستاني في كتابه **المعمرون والوصايا**، ففي كثير من مروياته الأدبية تتصدرها رواة القبيلة التي ينتسب إليها هذا المعمّر، فيروي عن محمد بن السائب الكلبي أنه قال: «سمعت أشياخنا الكلبيين يقولون...»[88]، ويروى عن مِخنف الحارثي أنه قال: «أخبرنا أشياخنا من بني الحارث»[89]، وكذلك صنع أبو عبيدة معمر بن المثنى فيما يرويه عنه الجاحظ أنه قال: «أنشدني رجل من بني عجل»[90].

والقبيلة حين تمد المشهد برواتها، فإن ذلك يعني إحياءها لقيم التواصل الثقافي في المجتمع على مستوى (الجماعة- القبيلة)، دون قصر ذلك على مستوى الأفراد فحسب، وهو مشهد من مشاهد المثاقفة صُبغ بصبغة المؤسسة التي تمثلها القبيلة في ذلك الوقت.

4. الراوي الناقد:

اشتهر جملة من الرواة بـــ(النقد الأدبي) تأليفاً فيه، واشتغالاً غالباً ومضافاً إلى شغلهم في الرواية الأدبية، ومن هنا أطلق على هؤلاء (النقاد الرواة)، ولم يأت هذا الإطلاق إلا من خلال معطيات علمية، ومنجزات نقدية تنسب إلى هؤلاء الرواة.

وهنا نجد على سبيل المثال عبد الله بن معتز، عَلَماً نقدياً، كثيراً ما يروي عنه أبو بكر الصولي بقوله: «حدثني عبد الله بن المعتز»[91]، كما نجد أبا علي القالي وهو يروي عن الجاحظ ويقول مثلاً: «أنشدني عمرو بن بحر الجاحظ»[92].

وبذلك نلاحظ أن الرواية الأدبية كانت هماً ثقافياً، وشغلاً معرفياً، وهكذا، فما ظهر لنا في هذه المقامات المتنوعة للراوي يكشف عن تنوع ثقافي لافت اشترك في تبادل المعرفة عن طريق الرواية الأدبية.

. المروي له في الرواية الأدبية:

يمثل المروي له في الرواية الأدبية المستقر الأخير للنص المروي، والمنتهى الذي نجد فيه مقامات أخرى وأحوالاً تختلف عن أحوال الراوي، وتظهر لنا من جهة أخرى شيئاً من ملامح المثاقفة الظاهرة في هذا التواصل بين الراوي والمروي له، وما يسوده من اختلاف ثقافي بينهما، يظهر من خلال المقامات الآتية:

1. المـروي له المتعـلم:

وتُقدم لنا صورة المروي له المتعلم هنا، من خلال ما أشار إليه الدكتور ناصر الدين الأسد من حالة وصفية وتاريخية، لبعض الأماكن التي تتناقل فيها المرويات الأدبية ويتداولها الرواة بينهم، مثل (الحلقات التعليمية) في المساجد ودور المشايخ، حيث: «يجتمع فيها التلاميذ من العلماء والمتعلمين يتحلقون حول شيخ شهد له بالحفظ والرواية، ومعرفة كلام العرب، والإحاطة الواسعة بشعرهم، وذلك بالاطلاع على سابق عصره من جهود الرواة في حفظ الشعر وتدوينه»(93).

إذا اتضحت لنا هذه الصورة، أدركنا أن الذي يحيلنا على مقام (المروي له المتعلم)، وتمييزه عن غيره هو السياق الخارجي، المتصل بالإسناد والمحيط به، وأكثر ما نجد ذلك في كتب (المجالس) و(الأمالي)، وهي المدونات المخصصة . غالباً . لمقام التعليم والإملاء في الرواية، حيث توجد: «طبقة من التلاميذ والمتعلمين كانوا يقصدون أولئك الرواة»(94).

وبالنظر في **أمالي القالي** .مثلاً.، يمكن أن نظفر ببعض ملامح الحضور للمروي له (المتعلم)، ذلك أن مما يميز مثل هذه المدونات في سياقنا هذا هو ذكر بعض المشيرات المكانية كـــ (بيت الشيخ) أو (حلقة المسجد) التي تدلنا على مقام من مقامات التعلم في الرواية الأدبية، فمن ذلك . مثلاً . قول أبي علي القالي: «حدثنا أبو بكر ابن الأنباري رحمه الله، قال: أخبرنا العكلي عن الحرمازي، قال: أنشدنا الهيثم بن عدي قال: أنشدني مجالد بن سعيد شعراً أعجبني، فقلت له: من أنشدك؟ قال: كنا يوماً عن الشعبي فتناشدنا الشعر فلما فرغنا قال الشعبي: أيكم يحسن أن يقول مثل هذا، وأنشدنا:

أعيني مهلاً طالما لم أقل مهلاً

وما سرفاً ملآن قلت ولا جهلاً

وإن صبا ابن الأربعين سفاهة

فكيف مع اللائي مثلت بها مثلاً

يقول لي المفتي وهن عشية

بمكة يسحبن المهدبة السحلا»[95]

ومن ذلك أيضاً قول ثعلب: «أنشدنا أبو الربيع الأعرابي من أهل نجران، في حلقة ابن الأعرابيّ.

قال: وكتبها ابن الأعرابي معنا:

صحا القلب عن ذكر الصبا غير أنه

يحن لشوق والدموع سواكب»[96]

ففي هذا الشاهد، وغيره من الشواهد المشابهة له في هذا المقام[97]، تبدو الدلالة العامة على أن المروي له إنما كان في مقام تعليم من خلال الإشارة إلى حلقة الشعبي التعليمية، أو حلقة ابن الأعرابي التعليمية أيضاً، كما تبدو الدلالة الخاصة . الأهم . على ذلك من خلال تجلي صورة (المخاطب = المروي له) في ضمير المخاطب، الذي جاء على لسان الهيثم بن عدي سائلاً مجادلاً (المروي له): (من أنشدك)؟ وعبر هاتين الدلالتين الدالتين على مقام المروي له المتعلم هنا، نصل إلى نتيجة وهي: أننا كما وجدنا (الراوي = المرسل = عالماً) هناك، وجدنا هنا (المروي له = المخاطب = متعلماً)، وأن ثنائية (العلم والتعلم) هذه في الرواية الأدبية من شأنها أن تطلعنا على نوع العلاقة الثقافية بين الراوي العالم والمروي له المتعلم.

2. المـروي له الحاكم:

تمثل شخصية الخليفة في الرواية الأدبية من الشخصيات ذات الثقل التواصلي المؤثر؛ فمجالس هؤلاء الخلفاء تمثل فضاءً رحباً من فضاءات الرواية الأدبية. هنا تجد الرواية الأدبية نفسها في مجلس الخليفة بين شخصيات متعددة المشرب والمنزع الثقافي، وهنا أيضاً نجد أن الخليفة من بين هؤلاء الجلساء يمثل (المروي له) الرئيس، وذلك من خلال طلبه لرواية بيت أو قصيدة، واستنشاده بعض الرواة.

والمدونة النقدية، تحفل بأسماء لامعة من الخلفاء الذين أعطوا الرواية الأدبية اهتماماً، ضمن اهتمامات الخليفة الأخرى المتنوعة، ومن هؤلاء معاوية بن أبي سفيان «فقد ضم مجلسه يوماً جمعاً من الشيوخ والشعراء والرواة؛ فتمثل معاوية بهذه الأبيات:

ورامٍ بعوران الكلام كأنها

نوافرُ صبحٍ نفرّتها المراتعُ

وقد يُدحضُ المرءُ الموارِبُ بالخنا

وقد تدرك المرءَ الكريمَ المصانعُ

ثم قال معاوية لابن الزبير: «من يقول هذا؟ فقال: ذو الإصبع. فقال: أترويه؟ قال لا، فقال: من ها هنا يروي هذه الأبيات، فقام رجل من قيس، فقال: أنا أرويها يا أمير المؤمنين، فقال: أنشدني فأنشده...»[98].

والذي يقربنا من ذلك أكثر، هو ما نجده من ذكر بعض الرواة عن استنشاد الخليفة له، على نحو قول حماد الراوية: «استنشدني الوليد بن يزيد فأنشدته»[99]، وقوله عن هشام بن عبد الملك: «استنشدني قصيدة الأفوه الأودي:

لنا معاشرُ لم يبنوا لقومهمُ

وإن بنى قومهم ما أفسدوا عادوا

قال: فانشدته إياها، ثم استنشدني قول أبي ذؤيب الهذلي: أمن المنون وريبها تتوجعُ، فأنشدته إياها، ثم استنشدني قول عدي بن زيد: أرواحٌ مودع أم بكورُ، فأنشدته إياها»[100].

ولا شك في أن ما نجده أمامنا في هذا المقام التداولي هو مبادرة من قبل الخليفة، .المروي له هنا . في إنتاج الرواية الأدبية من قبل الراوي، من خلال استنشاده له، وبذلك نقترب . أو نوشك أن نكون . من صورة من صور المثاقفة بين الرواة والخلفاء تمت من خلال هذه العلاقة التداولية بينهما في الرواية الأدبية.

3. المـروي لـه الشـاعـر:

تبدو شخصية الشاعر في الرواية الأدبية شخصيةً ذات بنيةٍ متداخلة، إذ نجده في موقع (الراوي) لشعر غيره هناك، كغيره من الرواة، ونجده في هذا المقام (مروياً له) من خلال من اتصاله ببعض الرواة، وعلاقته معهم.

وقد روى أبو بكر الصولي بإسناده، قال: «حدثنا محمد بن الفضل، قال: حدثنا عمر بن شبه بن محمد بن بشار قال: قال بشار لراويته: أنشدني من قول حماد، فأنشده...»[101].

وما تطلعنا عليها حالة الشاعر هنا بوصفه مروياً له هو: أن هذا الشاعر نظر إلى هذه المرويات التي تلقاها بوصفها وسيلةً من وسائل بناء المعرفة الشعرية لديه، لذلك رأيناه يستنشد الرواة ويسمع منهم، وهي صورة من صور مثاقفة الشاعر مع الرواة تختلف باختلاف أحوال الشاعر في الرواية الأدبية.

وما يمكن أن نختم به المقام التداولي المتصل بالمروي له هنا، هو أن هذا التصنيف المتنوع الذي شهدنا، لم يكن إلا استجابةً طبيعيةً لظاهرة من ظواهر الرواية الأدبية تئرز إلى الظاهرة الكبرى وهي المثاقفة وتنتمي إليها، وهي ظاهرة (تعدد الأصوات) في الرواية الأدبية، بل تعدد الصوت الواحد أحياناً، كما نجد الشاعر (راوياً) و(مروياً له) في سياقين مختلفين.

ولقد كنا في هذا المطاف، مع لغة الرواية الأدبية، فرأينا هذه اللغة في الرواية من حيث (الماهية): الأداةَ التي تنتقل عبرها هذه المرويات بين هؤلاء الرواة، من خلال ألفاظ التحمل والأداء ودلالاتها في الحقل الدلالي. ورأيناها من حيث (المهمة): الوسيلةَ التي نكشف من خلالها عن العلاقة اللغوية بين أطراف الخطاب في الرواية الأدبية، بين (الراوي) بوصفه مرسلاً، و(المروي له) بوصفه متلقياً.

وحين يشير بعض الباحثين إلى أنه: «يوجَّه الانتباه في الخطاب المروي في نص معين نحو ثلاثة اتجاهات: موقع الناقل، والمرسل إليه، ومختلف كيفيات النقل»[102]. فإننا نجد أنفسنا في ختام هذا المبحث أننا كنا مع هذه الاتجاه الثلاثة في التحليل اللغوي لخطاب الرواية الأدبية: (الناقل = الراوي)، و(المرسل إليه = المروي له) و(كيفات النقل = ألفاظ التحمل والأداء ودلالاتها).

---

(1) اللغة والخطاب ، لعمر أوكان: 38.

(2) معجم تحليل الخطاب ، بإشراف باتريك شارودو، ودومينيك منغو، ترجمة: د.عبد القادر المهيري ود.حمادي حمود: 259.

(3) التداولية اليوم، علم جديد في التواصل ، آن روبول، \وجاك موشلار، ترجمة: د.سيف الدين

دغفوس، ود. محمد الشيباني: 19.

(4) ينظر: محاضرات في علم اللسان العام ، لدي سوسير، \ترجمة: عبدالقادر قنيني: 25.26، ومعجم تحليل الخطاب : 109.110.

(5) حين يشير ابن سلام إلى حالة من حالات رواية الشعر، وهو \الشعر المنحول بقوله: «وقد تداوله قومٌ من كتاب إلى كتاب، ولم يعرضوه على \العلماء»: طبقات فحول الشعراء : 1-4، فإنه يعطي صورة من صور التداولية \هنا في الرواية الأدبية، والتي تتقاطع مع بعض ما ذكره بعض الباحثين في الشأن \التداولي.

(6) التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة \الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي ، د. مسعود صحراوي: \26.

(7) الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية ، \د. محمد القاضي: 227.

(8) المزهر في علوم اللغة : 1-144.

(9) تأسيس الخطاب النقدي ، أطروحة الجمحي: 63.

(10) من ذلك صنيع الشيخ محمود شاكر في مقدمة تحقيقه لِـ طبقات فحول الشعراء ، وفي إثر ذلك يقول .مثلاً. عن (الإجازة) عند رواة \الأدب مثل أبي الفرج وغيره: «وإذا كان أبو الفرج وغيره من أهل الأدب وغيرهم \قد ساروا على سنة أهل الحديث في إسناد الأخبار المروية توثيقاً لها، أو براءة \من عهدة روايتها، فلابد إذن من معرفة (الإجازة) في كلامهم واصطلاحهم». مقدمة \التحقيق: 1-51.

(11) الخبر في الأدب العربي : 230، وسيأتي الحديث \عن الوشائج التي تربط بين (رواية الأدب) و(رواية الحديث)، وهل لإحداهما خصوصية \عن الأخرى؟ ورأي بعض الباحثين في ذلك، ينظر ص: 91 من هذا الفصل.

(12) المرجع السابق: 243.

(13) الكفاية في علم الرواية ، للخطيب البغدادي: 283.

(14) طبقات فحول الشعراء : 1-54. وينظر: الشعر \والشعراء : 1-120.

(15) أمالي القالي: 1-235.236، وينظر حديث السيوطي \الموسَّع حول مرتبة السماع في الرواية الأدبية، وألفاظها، وشواهدها لدى الرواة، \في: المزهر في علوم اللغة وأنواعها:1-145.157.

(16) الكفاية في علم الرواية : 296.

(17) مقدمة بن الصلاح : 1-78.

(18) أمالي اليزيدي : 62.

(19) أمالي القالي : 1-98، وفيه: رواكد: ثوابت، والخصاصة: الفرجة، والسفعة: سوادٌ تعلوه حمرة، ومجوفات: يعني نعاماً، والتجويف: أن \يبلغ البياض البطن.

(20) الأغاني : 1-330.

(21) مجالس ثعلب : 1-3.5. وينظر أيضاً: المزهر \في علوم اللغة وأنواعها : 1-158.161.

(22) مقدمة ابن الصلاح : 1-50، وينظر حديث السيوطي \عن هذه المرتبة في: المزهر :1-162.163.

(23) الأغاني :1-135، وينظر:1-371، 2-32، 2-386.

(24) المصدر السابق: 4-316.317، وفيه: المسلنطح من البطاح: ما \اتسع واستوى سطحه منها، تطرق عليك: تطبق عليك وتغطيك وتضيق مكانك، والحني: \ما انخفض من الأرض، والواحدة: حنىًّا، والولج: متسع الوادي.

(25) الأغاني : 5-16.

(26) مقدمة ابن الصلاح : 1-94.

(27) ينظر: الخبر في الأدب العربي : 234.

(28) الأغاني : 2-180.

(29) مقدمة ابن الصلاح : 89.

(30) الباعث الحثيث شرح اختصار علوم الحديث للحافظ ابن \كثير ، لأحمد محمد شاكر: 123.

(31) طبقات فحول الشعراء : المقدمة: 1-53.

(32) أمالي القالي : 2-1022.

(33) الأغاني : 1-91.

(34) الأغاني : 2-150.

(35) مقدمة ابن الصلاح : 95، وينظر: المزهر \في علوم اللغة وأنواعها :1-167.

(36) طبقات فحول الشعراء (مقدمة التحقيق): 1-53. \ولابد من الإشارة هنا إلى اختلاف رواة الأدب والحديث أيضاً في الوجادة، ذلك \أن بعض العلماء لا يرى الرواية المبنية على الوجادة في الكتب، وبعضهم يرى \قبولها، وعمل بها، ولعل صدى هذا الاختلاف .كما ظهر على مستوى رواية الحديث \. ظهر على مستوى الرواية الأدبية، فظهر لدينا ابن سلام الجمحي، الذي لا يرى \الرواية المبنية على الوجادة، وقد سبق موقفه الصحف والصحفيين، يقابله في \ذلك أبو الفرج، وغير من الرواة النقاد، الذين يرون العمل بالرواية المبنية \على الوجادة. ينظر: الخبر في الأدب العربي : 236.

(37) أخبار أبي تمام : 163 وفيه: الحرا: الساحة أو \الناحية، والوحف: الملتف من البنات.

(38) المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، الأصول والامتداد ، د. أحمد المتوكل: 41.

(39) الخبر في الأدب العربي : 251.

(40) برنامج طبقات فحول الشعراء : 53.

(41) الخبر في الأدب العربي : 252.

(42) صاحب الأغاني أبو الفرج الأصبهاني الراوية ، \د. محمد أحمد خلف الله: 148. وينظر: الخبر في الأدب العربي : 252.

(43) ينظر: دلائل الإعجاز : 96.

(44) كتاب العلل : 85.

(45) طبقات فحول الشعراء : 2-544، هامش:4، وينظر أيضاً:2-569.

(46) أصول تحليل الخطاب ، د. محمد الشاوش: 2-653.

(47) المرجع السابق: 2-754.

(48) السابق: 2-772.

(49) معجم تحليل الخطاب : 156.

(50) المرجع السابق: 156، وينظر: استراتيجات الخطاب مقاربة \لغوية تداولية ، لعبد الهادي بن ظافر الشهري: 80.

(51) ينظر: استراتيجيات الخطاب : 80.

(52) المرجع السابق: 82.

(53) السابق: 83.

(54) السابق: 84.

(55) مجالس ثعلب : 1-3.

(56) أمالي القالي : 1-1022.

(57) الموشح : 256.

(58) المصدر السابق: 368.

(59) السابق: 316.

(60) أخبار أبي تمام : 66 .

(61) استراتيجيات الخطاب : 83.

(62) مجالس ثعلب : 1-4.

(63) الأغاني : 3-164.

(64) الكفاية في علم الرواية : 120.

(65) البحث عن الأوائل الدلالية ، للباحثة: لأنّا \فيارزبيكاه، ترجمة: صابر الحباشة، ضمن

البحوث الدلالية المترجمة في كتابه: \ تلوين الخطاب : 135.

(66) البحث عن الأوائل الدلالية : 134.

(67) قضايا المتكلم في اللغة والخطاب ، ندوة كلية \الآداب والعلوم الإنسانية، بالقيروان، تونس: 70.

(68) استراتيجيات الخطاب : 45.

(69) معجم السرديات ، لمجموعة من الباحثين، بإشراف \الدكتور محمد القاضي: 384.385.

(70) المرجع السابق: 385.

(71) مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية : 251.

(72) طبقات فحول الشعراء : 1-63.64. وينظر أيضاً حديث ابن سلام عن هشام بن القاسم مولى بني غبر في: 1-66.67، وينظر حديث \الدكتور توفيق الزيدي عن منهج ابن سلام في تعديل الرواة في كتابه: تأسيس \الخطاب النقدي، أطروحة الجمحي : 22.

(73) طبقات فحول الشعراء : 2-703، وينظر: 2-340.

(74) المصدر السابق: 2-564.

(75) الموشح : 206.207، وينظر أيضاً: أخبار \أبي تمام : 59.

(76) من ذلك مثلاً حديثه عن خلف الأحمر حيث يقول عنه: «اجتمع \أصحابنا أنه كان أفرس الناس ببيت شعر وأصدقه لساناً، كنا لا نبالي إذا أخذنا \عنه خبراً وأنشدنا شعراً أن لا نسمعه من صاحبه». طبقات فحول الشعراء : 1-23.

(77) طبقات فحول الشعراء : 1-62، وينظر: تأسيس \الخطاب النقدي : 24.

(78) من ذلك حديث بعض المصادر عن قدامة بن موسى الجمحي وعلمه \وثقته. ينظر: كتاب الجرح والتعديل ، لابن أبي حاتم: 7-128، ولابد \من إشارة هنا مهمة تتصل بشأن الحديث عن أخبار رواة الأدب، ومعرفة انتماءاتهم، \éذ إن رجال الإسناد في الرواية الأدبية لا يكادون يحصون عدداً، ومع ذلك فالقسم \الأكبر منهم لا نعرف عنه شيئاً، وقد واجه بعض الباحثين في شأن الرواية الأدبية \وإسنادها هذا الإشكال، فأعوزتهم المعلومات الدقيقة عن رواة الأدب، خلافاً \الرواة الحديث الذين لقوا اهتماماً كبيراً. يقول الدكتور عبد الستار أحمد \فرح في مقدمة تحقيقه لطبقات الشعراء، لابن المعتز: «أما رواة الأدب فإن تاريخهم \لم يجد من العناية ما وجده رجال الحديث، ما لم يكن للرواة إنتاج أدبي يذكر \من شعر أو نثر. ومن الرواة من لا شأن له، إلا إنه كان ممن يحبون رجال الأدب \ومجالسهم ومساجلاتهم، أو كان نديماً على شراب، أو حاضراً دعوة، أو هو من \الأتباع والمملوكين. وفي كتابنا هذا وفي كتاب الأغاني وغيرهما \من الكتب التي اعتمدت في رواية الأدب على السند، لا نجد في كتب التاريخ والتراجم شيئاً لأغلب الرواة، بل إن الكثيرين منهم لا نعرف أسماءهم كاملة، لأن المؤلف \لم يذكر إلا كناهم أو ألقابهم». ينظر: مقدمة التحقيق: 11.12، وبناء على ما \ذكره الدكتور عبد الستار، وما وجده الباحث، في هذا الصدد جاء تصنيف الرواة \المشهورين في الرواية الأدبية، من خلال ما اشتهروا به في المدونة النقدية.

(79) البيان والتبيين : 1-169.

(80) أخبار أبي تمام : 249.

(81) المصدر السابق: 66، وينظر: 121.

(82) السابق: 249.

(83) أخبار أبي تمام : 250.

(84) التداولية عند العلماء العرب : 27.

(85) طبقات فحول الشعراء : 2-488.

(86) المصدر السابق: 2-438.

(87) السابق: 2-476.

(88) المعمرون والوصايا : 28.

(89) المعمرون والوصايا : 38.

(90) البيان والتبيين : 1-600.

(91) أخبار أبي تمام : 89، وينظر: 96، 97، 175.

(92) أمالي القالي : 1-265، وينظر: 1-569.570.

(93) مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية : 251.

(94) النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع ، \د. نعمة العزاوي: 35.

(95) أمالي القالي : 1- 607.

(96) مجالس ثعلب : 2-565.

(97) ينظر: أمالي القالي : 1-814.

(98) الأغاني : 3-97، وينظر أيضاً: 1-91.

(99) المصدر السابق: 1-91.

(100) السابق: 24-182.

(101) أخبار أبي تمام : 180 . 181، ومن ذلك ما ذكره \àإسناده عن البحتري قال: «أنشدني أبو تمام...». ينظر: 68، وفي بعض المواضع \التي ذكرها الصولي التي تتعلق بالبحتري بوصفه (مروياً له) وأبي تمام (راوياً) \éشارةٌ ذكرها أحد الباحثين تتعلق بعلاقة (البحتري = المروي له) بالراوي = \أبي تمام، وهي علاقة اتسمت بالتلمذة من خلال تلقي البحتري لبعض المرويات \من أبي تمام. ينظر: البحتري في ميزان النقد القديم ، د. أحمد الودرني: 32.34.

(102) معجم تحليل الخطاب : 188.

المبحث الرابع

سمـات الـرواية الأدبيـة

يأتي الحديث عن سمات الرواية الأدبية، بعد ما اتضحت . بما يكفي . صورة من صور المثاقفة في التراث النقدي، تتمثل في أول فعل من أفعالها وهي الرواية الأدبية، وقوفاً على دوافعها، ونظراً في ضوابطها، ومروراً بقضاياها النقدية، ثم لغتها الدلالية والتداولية، وبناءً على ذلك، صار بإمكاننا الوقوف على جملةٍ من السمات للرواية الأدبية، بوصفها مظهراً من مظاهر المثاقفة، ومقاماً من مقامات التواصل والتبادل داخل البيئة النقدية القديمة، وذلك على النحو الآتي:

1. الشفـاهيـة والكتـابية:

ليس غريباً أن تكون هذه هي أولى سمات الرواية الأدبية، وليس غريباً أيضاً أن نرى الرواية الأدبية في بداية عهدها، وقد اعتمدت على الذاكرة، فتتم مناقلة هذه المرويات الأدبية عبر ذاكرة الراوي، التي كانت: «أقدر قدرة لا تحد على الحفظ والاستيعاب من ذاكرة العالِم الحديث»[1]. ولذلك يشير الدكتور عبد العزيز حمودة إشارة تخص ذلك المشهد يؤكد فيها أنه: «في غيبة وسائل النشر كما نعرفها، وضيق دائرة رواية الشعر مهما كان اتساعها . مقارنة بالطباعة والنشر . فإن ملازمة الشاعر المبتدئ للشاعر الفحل المتمرس في صنعه، والذي هو لازم الآخر في شبابه... كانت هذه الملازمة هي الوسيلة الأولى لتحقيق معرفة بالتقاليد الأدبية والشعرية»[2]. إذن نحن أمام أول أشواط الرواية الأدبية، التي كانت تتم من خلال ذاكرة، التي يتعهدها الراوي، ويثريها من خلال مبدأ (الملازمة).

وإذا نظرنا في هذه السمة من زاوية (المرحلة والتحقيب) في تاريخ العلوم، فإننا سنجد أن الاعتماد على الشفاهية في بداية عهد الرواية الأدبية، وأولى مراحلها وحقبها، جاء نتيجةً طبيعية، تتصل ببداية التقاليد الثقافية في أي مجتمع من المجتمعات، إذ إنه في بداية التكوين الثقافي لهذا المجتمع، تكون الذاكرة هي سيدة المقام، حتى مع وجود الكتابة في هذا المجتمع، إلا أن الشفاهية هي التي تتناقل عبرها المعرفة وعليها يعتمد المتلقون، ولذلك يشير بعض الباحثين هنا إلى أنه قد: «وجدت في كل الأزمنة مجتمعات تعرف الكتابة، لكنها في بعض العصور لم تستخدمها لنقل الأدب»[3].

وإذا تقدمنا مع الزمن قليلاً وجدنا عاملاً آخر، يتصل بهذه السمة، جاء مؤثراً في الاعتماد على الشفاهية في بعض مراحل الرواية الأدبية، يتمثل ذلك في نظرة البيئة الثقافية تلك إلى الكتابة والكتاب، فقد نُظر إلى الكتابة في مرحلة من مراحل الرواية بوصفها أمراً غريباً مستهجناً؛ ذلك لأنها تدل ـ عند أصحاب هذه النظرة ـ على ضعف الذاكرة، وقصر الباع، «وظلت هذه النظرة إلى التدوين مسيطرة كما هي تقريباً طوال القرنين الهجريين الأول والثاني»[4].

أما في مرحلة نضج الرواية الأدبية، التي بدأت مع: «أواخر القرن الثاني وأوائل الثالث»[5]، فقد انضمت الكتابة إلى المشافهة، لا لتكون بديلاً عنها، بل جاءت رافداً ثقافياً، لحركة الرواية، ومسانداً توثيقياً للراوي، الذي آمن بأن: «الكتابة لا يمكن أبداً أن تستغني عن الشفاهية»[6]. وعبر هذه الثنائية، ظهرت الرواية الأدبية بارزةَ السمات، واضحة المعالم، أكثر من قبل، واتسعت ـ تبعاً كذلك ـ حركة المثاقفة في الرواية الأدبية، أكثر من قبل، حين كان اعتماد المثاقفة في الرواية على المشافهة والذاكرة.

وقد أشار الدكتور محمد القاضي، تجاه هذه المرحلة من مراحل الرواية إلى: «أن التدوين قد بدأ يحل شيئاً فشيئاً محل المشافهة، ومن ثم فقد أخذ المؤلف يحل محل الراوية، على أنه يتعين علينا أن نأخذ هذه الحقيقة بشيء من التريث واللين. نعم بدأت الكتابة تحتل مرتبة مخصوصة في مجال الثقافة العربية عموماً، وفي مجال أدب الأخبار خصوصاً. ولكن المشافهة لم تضمحل بعد»[7].

وهنا، حين نجد بعضاً من الرواة فيما سبق هذه المرحلة قد اعتمد على المشافهة فحسب في مروياته الأدبية، فإننا نجد في مرحلة النضج في الرواية الأدبية وما تلاها من مراحلة، أن الوعي بثنائية (الكتابة) و(المشافهة) لدى بعض الرواة لم يكن غائباً أو في حكم الغياب، والناظر في مدونة كمدونة (الأغاني) ـ على سبيل المثال ـ يدرك ذلك بوضوح، ويصل إلى ما وصل إليه الدكتور

محمد القاضي ويتفق معه حين قال: «والناظر في كتاب **الأغاني** يلاحظ أنه ضم بين دفتيه نصوصاً جاهلية وإسلامية، أموية وعباسية، نقل بعضها بطريق الرواية الشفوية، ونقل بعضها الآخر بطريق الكتابة»[(8)].

وحاصل ما يقال في هذه السمة: أن الرواية الأدبية قد اتسمت بالشفاهية من حيث وسيلة المناقلة لهذه المرويات، وآلية التواصل بين الرواة، وذلك في بداية عهد الرواية، حتى أواخر القرن الثاني، وهنا كانت المثاقفة ـ تبعاً لذلك ـ محصورة في التواصل الشفاهي الغالب، لكن أفق هذه المثاقفة قد امتد واتسع مع امتداد أفق الرواية الأدبية، واتساع فضاءاتها، من خلال الدخول في مرحلة الرواية المكتوبة ـ بوصفها وسيلة نقل أخرى ـ في الرواية الأدبية.

2. الـرواية الأدبيـة ورواية الحـديث:

كان من أبرز سمات الرواية الأدبية في مشهد المثاقفة في التراث النقدي، امتدادها إلى حقول معرفية أخرى، ويبدو حقل رواية الحديث النبوي أبرز هذه الحقول، وقد رأينا شيئاً من ملامح الاتصال بين رواية الأدب ورواية الحديث في ما سبق هذا المبحث، سواء على مستوى لغة الرواية الأدبية، أو على مستوى الرواة أنفسهم، وهذه الصلة بين هاتين الروايتين، وإن كانت متداخلة وكثيفة ومتشعبة، إلا أنه بوسعنا أن ننظم تناولها ونوجز فيه القول، من خلال الإجابة عن الأسئلة التي تمثل كنه هذه العلاقة، ابتداء من سؤال (السبق التاريخي) المتعلق بالروايتين، لمن كان؟ ومروراً بسؤال (التماثل) و(التخالف) بين الروايتين كيف كان؟ وانتهاءً بسؤال (الأثر) لذلك كله على المثاقفة كيف كان أيضاً؟

أما من حيث السبق التاريخي العام، فإن إجماع الباحثين هنا قائم على أن الرواية الأدبية من حيث الظهور التاريخي كانت أسبق من رواية الحديث النبوي؛ إذ وُجدتْ هذه الرواية عند العرب قبل الإسلام، وكان الاعتماد منها على ذاكرة الرواة، وهذا ما أشار إليه مصطفى صادق الرافعي، وكثير من الباحثين بعده[(9)].

وداخل هذا السبق التاريخي العام، يأتي السبق الخاص وهو السبق من حيث التقنين العلمي والمنهجي، وهذا محل اختلاف بين الباحثين، إذ يرى بعض الباحثين أن رواية الحديث النبوي كانت هي الأسبق من حيث الضبط العلمي والمنهجي، أي: تحوّل الرواية إلى صناعة علمية، كما يقول الرافعي، الذي يعد من أوائل القائلين بهذا الرأي، في كتابه **تاريخ آداب العرب**. فقد عقد باباً

سماه: (الباب الثاني: الرواية والرواة)، وأشار في تضاعيف هذا الباب إلى: «أن العرب إنما جرتْ في إسلامها من أمرِ الشعرِ والخبرِ والنسبِ ونحوها على مثل عادتها في جاهليتها، فلا جرم أنهم كانوا ينسبون أكثر ما يتناقلونه، إلا أن النسبة غير الإسناد فيما اصطلح عليه الرواة، وهذا لا يستقيم إلا إذا صارت الرواية صناعة علمية، ولم يكن في العرب شيء من ذلك بالتحقيق، إلا بعد قيام دولة بني مروان، حين اتخذوا المؤدبين لأولادهم، وذلك هو العهد الذي تسلسل فيه إسناد الحديث أيضاً لتشعب طرقه»(10). وقد أشار ـ تبعاً لذلك ـ أن الرواة في الرواية الأدبية رأوا أن ما بعث على الإسناد في الحديث النبوي، يبعث على الإسناد في الرواية الأدبية: «من افتعال اللغة والتزيد في الأخبار والصنعة في الشعر، وأرادوا أن يطّردوا علمهم من ينبوع واحد، فجعلوا الصنفين سواء في الرواية، وأوجبوا الإسناد فيهما جميعاً»(11). وإلى ذلك ذهب كثير من الباحثين بعد الرافعي(12).

ومقابل هذا الرأي، رأى بعض الباحثين، استقلاليةَ الرواية عن رواية الحديث، وبناء عليه تشكلت ملامح التقنين المنهجي والعلمي لكلٍّ من الروايتين، مستقلة عن الأخرى، لكن السبق في الكل كان من نصيب الرواية الأدبية، قبل رواية الحديث النبوي، وهو ما يراه الدكتور ناصر الدين الأسد، إذ يرى أنه: «إنْ لم تكن رواية الحديث من حيث الطور الزمني متأثرةً برواية الأدب، وفرعاً منها، فالروايتان أصلان انبثقا عن الحاجة الملحة انبثاقاً طبيعياً»(13). وهذا الرأي للدكتور قد بناه على أن السبق التاريخي للرواية الأدبية، حيث يقول: «إن الرواية الأدبية أصل قائم بذاته، وقد وجدت عند العرب منذ الجاهلية»(14). وسَبْقُ الرواية الأدبية ـ زمنياً ـ عند الدكتور الأسد يعني: سبقها في الضبط والتقنين أيضاً، في حالة التحول إلى صناعة علمية، وبذلك تكون الرواية الأدبية لديه هي الأسبق ظهوراً وتقنيناً، وأنه إن لم تكن رواية الحديث قد تأثرت برواية الأدب وأخذت منها، فالقول حينها باستقلالية كل رواية عن الأخرى، وهذا ما يراه أيضاً الدكتور أحمد جاسم النجدي(15).

وإذا عدنا إلى بعض ما مر بنا في مطافنا السابق لهذا المبحث، وجدنا بعض المعطيات التاريخية، وبعض الشواهد المتصلة بها، التي يذهب الباحث بناءً عليها إلى القول بأن الرواية الأدبية كانت هي الأسبق من حيث الظهور، لكن رواية الحديث كانت هي الأسبق من حيث التقنين(16).

أما عن العلاقة بين الرواية الأدبية ورواية الحديث النبوي، فإن ملمحين اثنين من ملامح عديدة، استوقفانا على امتداد الرواية الأدبية ودخولها مع رواية الحديث النبوي:

الأول: ما يتصل بلغة الإسناد في الرواية الأدبية، ذلك أن ما نجده من ألفاظ التحمل والأداء لدى رواة الأدب، إنما كانت مستقاة من بيئة المحدثين، حين سبقوا إلى هذه الألفاظ في الإسناد لديهم: «الذي أخذ الرواة يستخدمونه كما يستخدمه المحدثون»[17].

الثاني: ما يتعلق بالرواة أنفسهم، وما وجده الباحث هنا من خلال الاطلاع على بعض أخبار رواة الأدب، هو: أن جملة من رواة الأدب قد اشتغلوا برواية الحديث، واتصلوا ببعض المحدثين فأخذوا منهم ورووا عنهم، يختلف بعضهم عن بعض كثرة وقلة، والمحدثون كانوا كذلك أيضاً.

وقد أشار إلى ذلك مصطفى الرافعي بقوله عن رواة الأدب: «وكانوا جميعاً إنما يطلبون رواية الأدب للقيام به على تفسير ما يشتبه من غريب القرآن والحديث، حتى لا تجد فيهم البتة من لا رواية له في الحديث كثرت أو قلّتْ، والمحدثون يرون أن ليس براوٍ عندهم من لم يرو من اللغة؛ لأن موضوع الحديث أقوال النبي μ ، وهو أفصح العرب، ولذا لا يمكن أن يقيموا آراءهم في غريب الأثر ومشتبه الحديث إلا بما يحتجون به من الشعر وكلام العرب، مروياً بسنده، أو مأخوذاً عمن يسنده، انتفاءً مما عسى أن يرموا به من الوضع والصنعة»[18].

وفي أخبار بعض مشاهير الرواة ما يعزز هذا الرأي ويأخذ به، فأبو عبيدة: «قد كانت روايته للحديث تأتي في خلال اهتماماته الإخبارية واللغوية، ولكن روايته للحديث كانت . فيما نحسب . أيضاً إحدى لوازم قصده إلى الاستيعاب في روايته، هذا إلى أنه كان يجد فيه من وجه آخر أداةً من أدواته في المعرفة، وتحقيق العلم»[19]. ولذلك وجدناه يروي عن كبار رواة الحديث النبوي، أمثال هشام بن عروة بن الزبير بن العوام[20]، وروى عنه من المحدثين علي بن المغيرة الأثرم، والقاسم بن عبيد بن سلام، صاحب غريب الحديث، وأبو حاتم الرازي، وعمر بن شبه [21].

وكذلك كان الأصمعي، فقد كانت له بضاعة أخرى في رواية الحديث، غير بضاعته الأم في الرواية الأدبية، فقد أخذ الحديث، وروى عن بعض الأئمة الرواة أمثال شعبة بن الحجاج، وسفيان بن عيينة، ومن جهة أخرى روى عنه بعض أعلام رواية الحديث أمثال مالك بن أنس (صاحب **الموطأ**)، ويحيى بن معين، وغيرهم[22]، ونقول ذلك كذلك في أبي زيد الأنصاري، فهو (المحدِّث ابن المحدِّث)، كما يقول عنه أبو الطيب اللغوي[23].

وحين نقف على مثل هذه الملامح التي تصل الرواية الأدبية برواية الحديث، يأتي السؤال المهم: ألا يوجد في الرواية الأدبية ما يظهر خصوصيتها، ويبرز اختلافها عن رواية الحديث النبوي؟

وبصيغة أخرى: رأينا (تماثلاً) بين الروايتين في بعض الملامح، فهل ثمة (تخالف) تستقل به كلٌّ رواية عن الأخرى؟

إن الإجابة عن ذلك تقتضي نظرةً مقارنة بين الروايتين في جوانب متعددة، لعل من أهمها ما يتعلق بـــ(الدافع) نحو الرواية، في كل من الرواية الأدبية، ورواية الحديث، فقد رأينا من قبل في سياق الحديث عن دوافع الرواية الأدبية تنوع هذه الدوافع، ما بين قيمي، وتعليمي، واجتماعي، وإمتاعي أيضاً، بينما نجد الباعث الرئيس على رواية الحديث النبوي هو الدافع الديني التعبدي، المتمثل في صون الحديث البنوي، الذي يمثل في نهاية الأمر وأوله البنيةَ التشريعيةَ، بعد القرآن الكريم، ولذلك يشير الرافعي إلى أن العرب في مرحلة من مراحل الرواية .في العصر الإسلامي. لم يكن لديهم شيء من هذه المرويات الأدبية مدونٌ، ولا مسند: «لأنه لا خطر له، ولا يتعلق به أمر من أمور الدين»[(24)].

كما أن من أبعاد الخصوصية للرواية الأدبية ما يتعلق بـــ(الإسناد)، وهو وإن كان من قبيل التقاليد العلمية المشتركة بين رواة الأدب ورواة الحديث، إلا أننا نستطيع الوقوف على ما يميز الرواية الأدبية عن إسناد رواية الحديث من عدة جوانب، أول هذه الجوانب ما يتعلق بـــ(تلقي الإسناد) في الرواية الأدبية ورواية الحديث النبوي.

وقد أشار الدكتور محمد القاضي في سياق حديثه عن الإسناد عن الفرق بين الإسنادين: «بين الإسناد في الحديث النبوي، والإسناد في الخبر الأدبي، فالإسناد في الحديث النبوي وسيلة لتحقيق الحديث، أي: البرهنة على أنه حقيقي قد صدر عن الرسول μ فعلاً، أما في الخبر الأدبي فالإسناد وسيلة للمشاكلة، أي: إيهام القارئ أو السامع بأن الخبر ممكن الوقوع... فإذا كانت غاية المحدِّث من الإسناد أن يثبت انتماء الخبر إلى الواقع، فإن هدف راوي الأخبار أو مؤلف كتب الأخبار أن يعطي الانطباع بأن الخطاب له بالواقع نسب»[(25)].

والباحث هنا، وإن كان يتفق . إلى حد ما . مع الشق الأول من كلام الدكتور المتصل بإسناد الحديث النبوي، إلا أنه يختلف مع رأي الدكتور في الشق الثاني، المتصل بإسناد الرواية الأدبية، فالإسناد في الرواية الأدبية وسيلة توثيقية قائمة بذاتها، تتكئ على أصل تاريخي وعلمي، وليس على أصل إيهامي فني، ومما يؤيد ذلك هذه الأسانيد التي مرت معنا بطولها، التي يسوقها الرواة بين يدي الرواية الأدبية، فهل يمكن أن نقول عنها: إنها من قبيل الجهد الزائد في الرواية الأدبية،

الذي لا قيمة له سوى إيهام القارئ بأن الرواية لها نسب بالواقع؟ إن ذلك يَبْعُد، من أكثر من جهة، أهمها جهة متلقي الإسناد ـ وهو ما لم يتنبه له الدكتور ـ فهو متلق له قدرته على فحص الإسناد، ووضع رواته على محك الجرح والتعديل.

هذا، ولا يعني كلامنا هنا على الوظيفة التوثيقية والعلمية للإسناد في الرواية الأدبية، أن نثق في أسانيد رواة الأدب الثقة المطلقة، كما لا يعني ذلك: الشك المطلق فيها، بل يرى الباحث ـ أو هكذا وجد ـ أن في هذه الأسانيد ما هو صحيح، وفيها ما هو موضوع ومنتحل، شأنها في ذلك شأن أسانيد رواة الحديث، حين نجد لديهم الصحيح، والحسن، والضعيف، والموضوع، لكن الفرق يكمن في الجهد العلمي الظاهر في التراث بين ما يبذله علماء رواية الحديث النبوي، وما يبذله علماء رواية الأدب، وهنا ـ مربط الفرس لنا ـ وهو الاختلاف في تلقي الإسناد وفحصه والتأليف فيه، بين علم رواية الحديث[26]، وعلم رواية الأدب، فيما يجده الباحث في حالة التلقي لإسناد الحديث النبوي، قد جاء على مستويات متنوعة، وبدا قديماً وحديثاً، تناولاً للإسناد من حيث مناهجه، ومصطلحاته، وتراجم رجاله[27]، وهذا ما تختلف فيه حالة التلقي للإسناد في الرواية الأدبية، عن إسناد رواية الحديث، وهذا الاختلاف يرجع إلى اختلاف أصلي جوهري يتصل بالاختلاف في (المحتوى) بين المحتوى الديني التشريعي في الحديث النبوي، الذي يدعو إلى مثل هذا الجهد من قبل علماء رواية الحديث، والمحتوى الإمتاعي الأدبي، في المرويات الأدبية، وهذا الاختلاف هو ما حدا ببعض الباحثين إلى أن يقول بأن: «القناة الثقافية عند العرب، تلك التي تقوم في جوهرها على الرواية والذاكرة لم تكن محكمة ولا دقيقة»[28].

أما ما يتصل بلغة الإسناد في الرواية الأدبية، فقد رأينا بعض ألفاظ التحمل والأداء هناك، ما يمكن أن تمثل خصوصية الرواية الأدبية، من ذلك لفظ (الإنشاد)، فتارة يسند الراوي بلفظ الإنشاد إلى راوٍ معين، مثل: «أنشدني ابن الأعرابي»[29] أو: «أنشدني الأصمعي»[30] مثلاً، وتارة يسند بلفظ الإنشاد، لكن بلا تعيين، فيقول: «أنشدني أعرابي من طي»[31]. وهذا ما لا نجده في رواية الحديث النبوي.

كما أن من ملامح الاختلاف في نقد الإسناد بين رواة الأدب، ورواة الحديث، ما يتصل بالنقد، وهو أشار إليه السيوطي في قوله: «رواة الشعر أعقل من رواة الحديث؛ لأن رواة الحديث يرون مصنوعاً كثيراً، ورواة الشعر ساعة ينشدون ينتقدونه، ويقولون: هذا مصنوع»[32].

لقد اتسعت رقعة المثاقفة في الرواية الأدبية، من خلال ما رأيناه من امتدادٍ ثقافي لها، ودخولها دخولاً معرفياً مع رواية الحديث النبوي، في بعض ملامح (التماثل) بين الروايتين الذي رأينا فيه تراكماً ثقافياً كمياً، ونوعياً، فرأينا كماً من الرواة . من رجال الروايتين . وهم في أخذ وعطاء علمي متبادل، ورأينا نوعاً من ألفاظ التحمل والأداء صار بمثابة النظام المشترك العلمي بين الروايتين، وهكذا لا تخبو حالة التواصل بين هذه البيئات العلمية، في مشهد واحد، و هو المشهد الثقافي العربي القديم، وهذا هو محور هذه السمة . الأهم . من سمات الرواية الأدبية، الذي يعود بأثره الثقافي على مستوى المثاقفة على نحو عام.

3. الـرواية خـادمـةً للشعـر:

تبدو الرواية في بداية مشوار الشاعر في التراث النقدي، سبيلاً مهماً، وأداةً أماً، من أدوات بناء صرح الإبداع لديه؛ ولذلك جاءت إشارات النقاد وتأكيدهم أهمية الرواية بالنسبة للشاعر، فقد سئل رؤبة بن العجاج عن الفحل من الشعراء، فقال: «هو الراوية، يريد أنه إذا روى استفحل»[33]، وقال الأصمعي: «لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً، حتى يروي أشعار العرب»[34]، ودون هذا الشاعر الفحل، «شاعر مغلق، وهو الذي لا رواية له»[35]، وتتبع هذه الإشارات أيضاً، إشارة القاضي الجرجاني إلى أن: «الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء»[36].

وأمام هذه الإشارات، يدرك الباحث أنه أمام أول ما تقدمه الرواية من خدمة للشاعر وشعره، تتمثل هنا أولاً في تأسيس ثقافته الشعرية، والمساهمة الفاعلة في تشييد بيته الشعري وتمتينه، فالرواية لدى الشاعر .بوصفها وسيلة مثاقفة. ليست حفظاً باهتاً للنصوص، بل هي مرحلة مهمة، وسُنّة شعرية متّبعة، يقطعها كل مبدع في بيئة المثاقفة تلك، قبل البدء في القول.

وما إن يستقيم عود الشاعر، وتبدأ بعد ذلك رحلة الإبداع لديه، إلا وتبدأ معها رحلة البحث عن راوية لشعره: «فالشاعر العربي القديم يعتمد في المقام الأول من أجل نشر شعره على رواة شعره من أهل بيئته أو قبيلته»[37].

وقد وجدنا الشعراء أنفسهم، هم من يحدِّث عن أثر هذه الخدمة لهم ولأشعارهم من قِبَل الرواة، نجد . مثلاً . في ذلك غِبطة الفرزدق والأخطل لجرير، على سيرورة شعره، عبر قناة الرواية والرواة، حين: «تذاكر الفرزدق والأخطل جريراً؛ فقال له الأخطل: والله إنك وإياي لأشعر منه، غير أنه قد أعطى من سيرورة الشعر شيئاً ما أعطيه أحد»(38)، كما نجد في ذلك أيضا الحطيئة، وهو الشاعر، (الراوي لزهير وآل زهير)(39) . بتعبير ابن سلام .، حين يقول لكعب بن زهير: «فقد علمت روايتي شعر أهل البيت، وانقطاعي لكم، وقد ذهب الفحول غيري وغيرك، فلو قلت شعراً تذكر فيه نفسك، وتضعني موضعاً، فإن الناس لأشعاركم أروى وإليها أسرع»(40). ويفسر ابن رشيق أيضاً حالة التلقي الواسعة في النقد القديم لشعر الأعشى، ويبرز العامل المهم في ذلك المتعلق برواية شعره، فقد: «كان الأعشى أسير الناس شعراً»(41). وهكذا تبدو الرواية خادمةً للشاعر من جهة ثانية تتعلق بنشر شعره وسيرورته بين الناس.

ومن جهة ثالثة، تبدو في أفق آخر من آفاق الرواية الأدبية، تحديداً مع مبتدأ مرحلة النضج للرواية الأدبية، إذ تبرز خدمةٌ أخرى من قبل الرواية والرواة تجاه الشاعر وشعره، تتمثل في رعاية المدونات الشعرية، رعايةً مختلفة الوجوه، تتمثل في الاستيعاب والجمع، والضبط والشرح، وهذه الرعاية تختلف من راوٍ إلى آخر، كما أنها أيضاً تختلف باختلاف الشعراء، من شاعر يدعو دويُّه الشعري إلى التفات الراوي لشعره، والعكوف عليه، وشاعر آخر أقل دوياً.

أما عن أبرز المدونات الشعرية التي حظيت بخدمة الرواية والرواة لها فهي (نقائض جرير والفرزدق)، ولا يخفى دويُّها في المشهد الثقافي أنذاك، وأما عن أبرز مدونات الرواة التي اكتنزت بملامح الخدمة للشعر والشاعر، فهي مدونة أبي عبيدة: (شرح نقائض جرير والفرزدق)، ولذلك يجد الباحث أن الاقتصار على هذه المدونة في هذا المقام يعطي نتيجة مركزة وكافية، وذلك لسبب مهم وهو: «أن رواية أبي عبيدة للشعر لا تعني حمله له، ونقله إياه فقط، فمفهوم الرواية ومدلولها لدى جيل أبي عبيدة أصبح مختلفاً عما كان لدى الرواة القدماء الذين عاشوا في القرن الأول الهجري، فالرواية في معناها المتطور . نعني الرواية لدى أبي عبيدة. تتضمن فهم معاني الشعر، وتعرف ما فيه من غريب، والتثبت من قائله، والتعمق في إعرابه، وإيراد الأوجه المختلفة والمحتملة في قراءة الشعر، ومعرفة مناسبة القصيدة، ونسب الشاعر»(42).

ومن خلال الاطلاع على جهد أبي عبيدة في: **شرح نقائض جرير والفرزدق**، يجد الباحث أن وجوه الرعاية بهذا التنوع .السابق. قد جاءت في جهد أبي عبيدة تجاه النقائض، بل إن وجوه الخدمة هذه في تنوعها، هي التي ملأت مدونة أبي عبيدة هذه ثراء وعمقاً . فعلى سبيل المثال . حين يكون القول الشعري مروياً بصيغ متعددة، تحمل كلُّ صيغةٍ بُعداً دلالياً أو تداولياً مختلفاً، فإن أبا عبيدة لا يكتفي بصيغة دون صيغة، بل يذكر هذه الصيغ المختلفة في رواية النص، بطريقة تحيل على نوع من الدقة والتحري(43)، وحين يتعلق المقام بالقول الشعري وبعض طرائق أداء المعنى، وطريقة الشاعر في ذلك، وبعض اللطائف اللغوية والبلاغية في ذلك، فإن أبا عبيدة يثري هذه المساحة بتعليقاته المتنوعة، على النص، وعلى طريقة الشاعر في النظم(44).

وقد سار منهج أبي عبيدة المتمثل في رعاية المدونة الشعرية وخدمتها، لدى بعض الرواة من بعده، لكن في حدود معينة وضيقة أيضا، رغم تأخرهم عنه(45)، ولكن ما يستطيع أن يظفر به الباحث بعد ذلك هو: «أن اشتغال الرواة على الشعر هو شكل من أشكال التأسيس لممارسة النص عند العرب»(46)، وبأن الرواية الأدبية في بيئة المثاقفة . قديماً . قدمت للشعر والشاعر من الخدمة، ما يوسع من دوائر التلقي والتفاعل مع هذا الشاعر وشعره في شتى بيئات النقد العربي القديم.

4. الـروايـة خـادمـةً للنقـد:

في النصف الأول من القرن الثالث، ظهر الميل إلى التأليف في حقل النقد الأدبي، الذي بدأت أولى عتباته مع ابن سلام، في عمله المؤسِّس: **طبقات فحول الشعراء**، ومعه بدأت نقطة التحول تظهر في المشهد الثقافي برمته، من خلال توجه بعض ممن كان مشتغلاً بالرواية والرواة إلى التأليف والتأسيس لخطاب نقدي جديد، إرهاصاً وتمهيداً ليكون النقد بعد ذلك، حقلاً مستقلاً بذاته من بين حقول المعرفة في التراث العربي.

وإذا تقدمنا، وجئنا إلى الجاحظ ومساهمته النقدية في **البيان والتبيين** رأيناه حدثاً مهماً، يكتسب أهميته من جهة المحتوى، ومن جهة المنهجية النقدية لديه، التي: «تجاوزت مجرد الرواية والجمع إلى الخلق والابتكار»(47)، فأنتج هذا الناقد ما أنتج من رؤى نقدية في **البيان والتبيين**، أشعلت ملكات النقاد من بعده في التأليف النقدي.

وهنا، لا يسع القارئ لما تركه هؤلاء النقاد إلا أن يسأل: من أين جاءت هذه النصوص التي اشتغل عليها هؤلاء النقاد في مؤلفاتهم، وصارت شغلهم وشاغلهم فيها؟

وقد أعطى الجاحظ لهذا السؤال قدرَه، فقال في **البيان والتبيين**: «وقد جمعنا في هذا الكتاب جملاً التقطناها من أفواه أصحاب الأخبار»[48]. هنا ندرك أن هذا الجهد النقدي، جاء نتيجة تراكم سابق في الرواية والجمع والاستيعاب، ظهر أثره في ما بعد في بناء الأفكار النقدية لديه.

وإذا انتقلنا في هذه السمة، من مقام (الرواية) بوصفها عملاً ثقافياً خدم الناقد في تأليفه، وجئنا إلى مقام (الرواة) أنفسهم، وما صدر عنهم من آراء نقدية، فسنجد أن الكثير من هذه الآراء النقدية لهؤلاء الرواة، قد حركت الساكن في المشهد الثقافي، ونفخت في روح المواجهة والجدل والخصومة بين النقاد والرواة. هنا يجد الباحث نفسه أمام قصة (نقد النقد) في أول فصولها، في النقد العربي القديم، بين هؤلاء الرواة، وهؤلاء النقاد: «الذين اقترنت رغبة بعضهم في استقلال صناعة النقد، بالغض من جهود الرواة والعلماء بالشعر، بالرغم من أن تلك الجهود على هناتها، هي التي رسمتْ لهم سبيل الاستقلال»[49].

إن ما أثاره أبو عمرو بن العلاء من آراء له في القديم والمحدث[50]، وما أثاره ابن الأعرابي في رأيه تجاه: «أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره»[51]. وما قاله الأصمعي في الفحولة والفحول، حتى قسم الشعراء إلى فحول[52]، وغير فحول[53]، وأشباه فحول[54]، وغير هذه الآراء النقدية الصادرة من قبل الرواة، هي التي دفعت هؤلاء النقاد إلى علو النبرة وارتفاع الصوت النقدي الموجه والمواجه لهؤلاء الرواة، ومعاييرهم وآرائهم النقدية، فابن سلام، يقول: «وجدنا رواة يغلطون في الشعر، ولا يضبط الشعر إلا أهله»[55]، والجاحظ يرتفع بالنبرة أكثر، فيقول عن نفسه: «ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل»[56]، وفي موضع آخر يشير إلى أن (جمع الشعر) شيء يختلف عن (العلم بالشعر) الذي ظل الجاحظ يبحث عنه في أكثر من بيئة من بيئات المثاقفة، إلى أن وجده لدى بيئة (أدباء الكتاب)، فيقول: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب: كالحسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك الزيات»[57]. قال الصاحب بن عباد معلقاً على كلام الجاحظ وبحثه هذا: «فلله أبو عثمان، فلقد غاص على سر الشعر، واستخرج أرق من السحر»[58].

وقد جاء أبو بكر الصولي بعدهما أيضاً، وروى عن بعض النقاد قوله: «الرواة يعلمون تفسير الشعر ولا يعلمون ألفاظه، وإنما يميز هذا منهم القليل، فقال (اليزيدي): هذه العلة في أمرهم»[59] بل إن أبا بكر نفسه، قد قال عنهم: «أتراهم يظنون أن من فسر غريب قصيدة، أو أقام إعرابها، أحسن أن يختار جيدها، ويعرف الوسط والدون منها، ويميز ألفاظها»[60].

وما يهمنا في ختام هذا المقام المتعلق بخدمة الرواية والرواة للنقد والنقاد، أن نشير إلى أن هذه المقولات السجالية للنقاد الموجهة للرواة، إنما تعلقت مضامينها ـ كما رأيناها ـ بـــ(الشعر)، لدى هؤلاء الرواة، بدليل إشارة واحتفاء هؤلاء النقاد بجهد هؤلاء الرواة في الرواية والجمع، فابن سلام الذي قال عن رواة الشعر ما قال، نراه يقول عن خلف، والأصمعي، وأبو عبيدة، والمفضل الضبي هذا القول: «اجتمع أصحابنا أنه (خلف) كان أفرس الناس ببيت شعر، وأصدقه لساناً، كنا لا نبالي إذا أخذنا عنه خبراً أو أنشدنا شعراً أن لا نسمعه من صاحبه، وكان الأصمعي وأبو عبيدة من أهل العلم، وأعلم من ورد علينا من غير أهل البصرة المفضل بن محمد الضبي»[61]. والجاحظ الذي أدلى برأيه في الرواة، وحالة النقد لديهم، كثيراً ما يروي عن هؤلاء، فيقول تارة: «أنشدني ابن الأعرابي»[62]، و: «قال لي ابن الأعرابي»[63]، و: «أخبرني أبو عبيدة»[64]، وهو الذي قال عن أبي عبيدة: «لم يكن في الأرض خارجي ولا جُمّاعي أعلم بجميع العلم منه»[65].

إذن، نحن أمام اعتراف بهذه الخدمة التي قدمها الرواة للمشهد النقدي ورجاله، من قبل هؤلاء النقاد، وهو اعتراف يحمل في تجاويفه تفريقاً بين علمين من علوم الشعر، أولٌ يتصل بجمعه ومعرفة غريبة، وأيامه، وإعرابه، فلهؤلاء الرواة فيه القدح المعلى، وثانٍ يتصل بنقده، وتمييز جيده من رديئه، وهو ساحة النقاد، الذين برعوا فيها، متكئين في ذلك على ما قُدّم لهم من رواية، وما جمعه لهم الرواة.

كذا، تكون الرواية الأدبية قد اتضحت أهم سماتها المتصلة بالمثاقفة، وكذا أيضا تكون المثاقفة ـ على نحو أعم ـ قد اتضحت أولى صورها، وتجلت أولى مظاهرها، عبر ظاهرة الرواية الأدبية، التي رأينا فيها صور التبادل بالخطاب الأدبي، بين أنماط ثقافية متعددة، أظهرت ـ بجلاء ـ صورة من صور التعدد الثقافي، على مستوى الدوافع نحو الرواية، والضوابط لها، والقضايا النقدية المتصلة بها، ولغتها، وسماتها، المميزة لها من بقية مظاهر المثاقفة في النقد العربي القديم.

(1) تاريخ الأدب العربي ، بروكلمان: 1-4.

(2) المرايا المقعرة : 464.

(3) القاموس الموسوعي لعلوم اللسان : 554، وينظر: \ الشفاهية والكتابية ، والتر ج. أونج، ترجمة د. حسن البنا عز الدين: \54.

(4) الرواية الشفاهية ونقد الشعر : 14، وينظر: رواية الشعر العربي : 5.6، و الخبر في الأدب العربي : 260.

(5) رواية الشعر العربي : 6.

(6) الشفاهية والكتابية : 55.

(7) الخبر في الأدب العربي : 269.

(8) المرجع السابق: 337.

(9) ينظر: تاريخ آداب العرب : 1-281، و مصادر \الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية : 255، و الرواية الشفهية ونقد \الشعر : 38، و منهج النقد التاريخي ، د. عثمان موافي: 37، و رواية الشعر العربي : 8، 9، 25.

(10) تاريخ آداب العرب : 1-287.

(11) تاريخ آداب العرب : 1-288.

(12) ينظر: الرواية الشفهية ونقد الشعر : 38، و منهج النقد التاريخي : 37، و رواية الشعر العربي : 25، و الخبر \في الأدب العربي : 299 . 230، و علوم الحديث ومصطلحه، عرض ودراسة ، د. صبحي: 322.324، و التصحيف التراث الشعري القديم، أسبابه وظواهره \وجهود العلماء للحد منه : 210، و رواية الشعر وتفسيره ، د. \محمد أبو شوارب: 7، 42.

(13) مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية : 256.

(14) المرجع السابق: 255.

(15) ينظر: «أثر علماء الحديث في منهج البحث الأدبي»، مجلة \المورد ، وزارة الثقافة العراقية، بغداد، ج: 7، 4: 2، 1978م، ص: 330.

(16) إذا رجعنا إلى الحديث عن دوافع الرواية في هذا البحث: 53.69، \وجدنا ما يؤيد سبق الرواية الأدبية من الظهور . بلا نزاع . أما إذا وقفنا \. مثلاً . على بعض ما مر بنا في لغة الرواية الأدبية، وألفاظ التحمل والأداء \àشكل خاص 87.104، رأينا أن الرواية الأدبية قد اقتبست الكثير من وهجها العلمي \والمنهجي مما في علم رواية الحديث النبوي.

(17) الخبر في الأدب العربي : 229، وقد أفاض في ذلك \شرف الدين علي الراجحي، في كتابه: مصطلح الحديث وأثره على الدرس اللغوي \عند العرب : 85.110.

(18) تاريخ آداب العرب : 1-288.

(19) أبو عبيدة معمر بن المثنى ، د. نهاد الموسى: \412.

(20) ينظر: تاريخ بغداد : 13-252.253.

(21) ينظر: المصدر السابق: 3-253.

(22) ينظر: تهذيب الكمال : للخزرجي: 18-283، و الجرح والتعديل ، لأبي حاتم الرازي: 3-16، والتاريخ الكبير، للبخاري: 5-428، \وينظر كذلك: الأصمعي اللغوي : 92.

(23) ينظر: مراتب النحويين : 73.

(24) تاريخ آداب العرب : 1-282، وينظر الخبر \في الأدب العربي : 229.230.

(25) الخبر في الأدب العربي : 310.

(26) ينظر: علم الموازنة بين الرواة، تنظيراً وتأصيلاً ، \د. محمد خروبات: 8.10.

(27) ينظر على سبيل المثال: (قديماً): تقريب الأسانيد \وترتيب المسانيد ، لزين الدين عبد الرحيم بن الحسين العراقي، و(حديثاً): \ دراسة الأسانيد ، د. عبد العزيز العثيم، و تخريج الأحاديث \ودراسة الأسانيد ، لمحمود الطحان.

(28) مدونة الشواهد في التراث البلاغي : 1-193.

(29) البيان والتبيين : 1-84، 1-97.

(30) الأغاني : 5-409، 12-120، 24-151.

(31) البيان والتبيين :2-307، وينظر: 4-86.

(32) المزهر : 1-138.

(33) العمدة : 1-317.

(34) المصدر السابق: 1-318.

(35) السابق: 1-182.

(36) الوساطة : 23 .

(37) «الشاعر العربي القديم، بين جمهوره ورواة شعره»، د. زكي \العاني، مجلة المورد ، ع: 1، 2005م، وزارة الثقافة العراقية، ص: \36.

(38) الموشح : 190.

(39) ينظر: طبقات فحول الشعراء : 1-104.

(40) المصدر السابق: 1-104، وينظر: الأغاني : 2-157، \17-87.

(41) العمدة : 2-884 .

(42) جهود أبي عبيدة في رواية الشعر : 6.

(43) ينظر في ذلك: شرح نقائض جرير والفرزدق : 2-458.459، \3-988، 3-937، 2-587، 2-458.

(44) ينظر: التحليلات البلاغية: 2-650، 2-743، وتنظر بعض التحليلات \الصوتية: 2-457 . 458، 2-597، وتنظر بعض التحليلات النحوية والمعجمية: 2-713، \2-452، 2-453.454.

(45) ينظر: شرح الشعر عند العرب ، د.أحمد الودرني: \134.138، 150 .

(46) المرجع السابق: 42.43.

(47) التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن \السادس ، د. حمادي صمود: 14.

(48) البيان والتبيين : 1-222.

(49) شرح الشعر عند العرب : 125.

(50) ينظر: البيان والتبيين : 1-170، و الشعر \والشعراء : 1-2.

(51) الموشح : 120.

(52) ينظر: رأي الأصمعي في امرئ القيس، والنابغة، والحارث بن \حلزة في: فحولة الشعراء : 2.

(53) ينظر: رأي الأصمعي أيضاً في عمرو بن كلثوم، وعدي بن زيد، \والراعي، ومهلهل، في

المصدر السابق: 2.

(54) ينظر: رأي الأصمعي في الأسود بن يعفر النهشلي في السابق: 3\.

(55) طبقات فحول الشعراء : 1-60.

(56) البيان والتبيين : 1-569.

(57) الكشف عن مساوئ المتبي : 31.32، و العمدة : 1-130.

(58) المصدر السابق: 32.

(59) أخبار أبي تمام : 101.

(60) المصدر السابق : 127.

(61) طبقات فحول الشعراء : 1-23.

(62) البيان والتبيين : 1-84، وينظر: 1-97.

(63) المصدر السابق: 1-67.

(64) السابق: 1-513.

(65) السابق: 1-183.

الفصل الثاني

الحوار النقدي

المبحث الأول: أنماط الحوار النقدي

المبحث الثاني: دوافع الحوار النقدي

المبحث الثالث: لغة الحوار النقدي

المبحث الرابع: سمات الحوار النقدي

شهدت البيئة النقدية العربية القديمة صوراً متنوعة من: «التواصل والتفاعل بين صانعي التراث»[1]. وهي: «تواصلات متكاملة بقدر ما هي متباينة، تواصل بحكم التداول اللغوي ومرماه الدلالة، وتواصل بحكم التداول الجمالي ومصبه النقد، وتواصل بحكم التداول الثقافي ومطافه المعرفة»[2].

وأمام هذه الصور المتنوعة والمتكاملة من التواصل بين النقاد، يأتي الخطاب الحواري هنا في مثاقفات القدماء، دالاً على حركةِ تناقل المعرفة النقدية وتبادلها، على نحو أوسع، مما ظهر في الرواية الأدبية؛ وذلك لليقين الذي يمتلئ به الناقد العربي القديم، بأن كثيراً من الأفكار والرؤى النقدية، لا يُكتب التلقي لها، والتفاعل معها، إلا عن طريق هذا النمط من أنماط التواصل، وهو الحوار النقدي، الذي يلحظ فيه الباحث انتقال الخطاب الثقافي، في النقد العربي القديم، من مقام الإبلاغ والأداء، الذي رأيناه في الرواية الأدبية، إلى مقام الإقناع، والاحتجاج، والاستدلال؛ وهو انتقالٌ طبيعيٌّ، يرتبط بحركة الانتقال، والتحول الثقافي العام، الذي شهدته بقية العلوم والمعارف، في التراث العربي.

وتبدو عتبة المفهوم للحوار النقدي أولى عتبات هذا الفصل وأهمها؛ ذلك لأن (الحوار) من المصطلحات التي تعددت زوايا النظر إليها، بتعدد سياقات الحوار نفسه واختلافها، وبناءً على ذلك فلابد من تحديد نمط الحوار الذي نقصده هنا، ونريد الاشتغال عليه في المثاقفة النقدية القديمة، وذلك بحصره في (السياق النقدي)، ذي البعد التداولي التفاعلي بين النقاد القدماء، دون الحوار في السياق الأدبي . الشعري منه أو السردي.، أو غير ذلك من سياقات الحوار الأخرى.

والمتأمل في الفضاء المعجمي للفظة (الحوار) يجد أن لها معانيَ متعددة، تنتمي . في أغلبها . إلى معنى التبادل في القول، فمن المعاني التي ذكرها ابن منظور للحوار:

1. الرد: كلمته فما رد إليَّ حَوْراً، أي: جواباً، وأحار عليه جوابه، أي: رده عليه[3].
2. التجاوب: والمحاورة المجاوبة، والتحاور التجاوب[4].
3. المراجعة: «وهم يتحاورون، أي: يتراجعون الكلام، والمحاورة مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة»[5].

فمن خلال هذه المحددات المعجمية للحوار، يتبين أنه يحيل على متانة الأسباب التي تربط بين أطراف الحوار، والمشتركين في مقامه.

وتأتي المقاربة النقدية التداولية، التي أوردها عبد القاهر الجرجاني في بيانه للصورة العامة لمقام الحوار بين المتخاطبين، لبنةً نقدية أساسية مهمة في هذا المقام، فقد كان مما ذكره عبدالقاهر بصريح العبارة، أن للكلام مخارج ومسالك تكون فيه بحسب العرف والعادة: «فلما كان في العرف والعادة فيما بين المخلوقين إذا قيل لهم: دخل قوم على فلان فقالوا كذا، أن يقولوا: فماذا قال هو؟ ويقول المجيب: قال كذا، أخرج الكلام ذلك المخرج؛ لأن الناس خوطبوا بما يتعارفونه، وسلك باللفظ معهم المسلك الذي يسلكونه»(6).

وقد جاء السكاكي بعد ذلك، فأشار في مفتاحه، إلى هذا النمط من الكلام بين المتخاطبين، وسماه (المقاولة)، ويعني بها: إشراك متخاطبَيْن في إنجاز خطاب واحد، يكون نصه أقوالاً مضموماً بعضها إلى بعض عن طريق التعاقب(7).

وإذا كانت الإشارة التي قدمها كلٌّ من عبدالقاهر والسكاكي تتعلق بالصورة العامة للمقام الحواري، وهي الإشارة التي تبدو في نظر بعض النقاد التداوليين: «الأولى التي نطّلع فيها على كلام يفسر عملية الحوار، تفسيراً يرجعه إلى سنة من سنن التخاطب»(8)، فإن الإشارة النظرية للمفهوم، التي أدلى بها كل من العلوي وابن أبي الإصبع، تجعل الباحث على مقربة من الحوار، بوصفه (خطاباً) تبادلياً تداولياً. يقول العلوي في تعريفه للمحاورة: «المحاورة: أن يحكي المتكلم مراجعة في القول، ومحاورة جرت بينه وبين غيره، بأوجز عبارة، وأخصر لفظ، فينزل في البلاغة أحسن المنازل، وأعجب المواقع»(9). أما تعريف ابن أبي الإصبع، فقد كان في سياق حديثه عن المراجعة في الكلام، وهي: «أن يحكي المتكلم مراجعة في القول، ومحاورة في الحديث جرت بينه وبين غيره، أو بين اثنين غيره بأوجز عبارة وأرشق سبك وأسهل ألفاظاً»(10).

وقد حشد الباحثون المعاصرون كثيراً من التعريفات للحوار، في بحوثهم ودراساتهم، تبدأ بالبسيط منها، الذي يعرف الحوار بأنه: «المحادثة بين شخصين»(11). أو هو: «شكل أسلوبي يتمثل في جعل الأفكار المسندة إلى الشخصيات في شكل أقوال»(12)، إلى أن تنتهي بالمركب، الذي يعرف الحوار: «بأنه الأقوال المتبادلة بين شخصين فأكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق، مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وإيماءات وحركات، وكل ما يخبر عن ظروف التواصل»(13).

وهنا، يمكن أن يكون التعريف الذي أورده الدكتور محمد العمري، هو التعريف الذي يختاره الباحث؛ لما له من سمة تداولية فيها من الجمع والمنع ما يمكن توظيفه على مستوى الخطاب

الحواري، في المثاقفة النقدية القديمة؛ إذ يشير الدكتور العمري إلى أن الحوار: «يعني في معناه العام: خطاب أو تخاطب يطلب الإقناع بقضية أو فعل، ومعناه الخاص: كل خطاب يتوخى تجاوب متلقٍ معين، ويأخذ رده بعين الاعتبار، من أجل تكوين موقف في نقطة غير معينة سلفاً بين المتحاورين، قريبة من هذا الطرف أو ذاك، أو في منتصف الطريق بينهما»(14).

وفي ضوء هذا التعريف السابق يمكن أن نحدد مفهوم الحوار النقدي بأنه: خطاب أو تخاطب نقدي، يشترك فيه طرف أو أكثر من النقاد المتحاورين، من أجل تكوين موقف ما، تجاه قضية من القضايا النقدية.

ما مضى من إشارات نقدية قديمة وحديثة، متصلة بمفهوم الحوار، يمكن أن تحمل في إهابها سمةً عامة، يستطيع الباحث من خلالها تبيُّن العلاقة بين الحوار النقدي والمثاقفة، وهذه السمة هي السمة (الاجتماعية) والتبادلية التفاعلية، التي يتسم بها أي مقام حواري؛ ذلك: «أن المحاور يتوجه إلى غيره مطْلِعاً إياه على ما يعتقد وما يعرف، ومطالباً إياه بمشاركته اعتقاداته ومعارفه، وفي هذا (الإطْلاع)، وهذه (المطالبة) يكمن البعد الاجتماعي للحوارية»(15). ومن هنا فإن علاقة الحوار النقدي بالمثاقفة تبدو من خلال هذا البعد الاجتماعي للخطاب الحواري النقدي، وذلك فيما سنراه من تبادل في الرؤى والأفكار، وتلاقٍ في المعارف المختلفة بين نقادنا القدماء، في مقاماتهم ولقاءاتهم الحوارية، المتعلقة بجملة من القضايا النقدية.

وقبل الدخول في أول مباحث هذا الفصل، يشير الباحث هنا إلى أننا لا نستطيع أن ننفي عن جميع مظاهر المثاقفة سمة (الحوارية)، لكن الباحث هنا آثر حالة خاصة من حالات الخطاب الحواري، أشار إليها الدكتور محمد الشاوش، وفيها يمكن للحوار: «أن ينقل عن شخصين، بوساطة راوٍ يعمد إلى استعمال فعل القول، مراوحاً بين إسناده إلى هذا المتكلم تارة وإلى ذلك أخرى»(16). وإلا فالرواية هنا حوار، والحكاية حوار، والكتابة النقدية حوار، وهذا كله أو معظمه يرجع إلى أن كل مقام من هذه المقامات، هو من قبيل مقام (تعدد الأصوات؛ واختلاف المرجعيات)، لدى باختين في نظريته (الحوارية)، إلا أن المقصود من بين ذلك هو الحوار بمعناه الضيق، وهو ما سماه باختين بــ(الحوار الخالص)(17).

---

(1) تجديد المنهج في تقويم التراث ، د.طه عبدالرحمن: 244\.

(2) «الناقد العربي وميثاق التواصل»، د. عبد السلام المسدي، \ مجلة علامات في النقد الأدبي ، ج: 15، م: ع، شوال: 1415هـ . مارس: \1995م، ص: 37.

(3) ينظر: لسان العرب : 4-264، مادة (حور).

(4) ينظر: المصدر السابق: 4-264.

(5) السابق: 4-264.

(6) دلائل الإعجاز : 240. وقد كان ذلك تعليقاً من \عبد القاهر على الحوار الذي جرى بين إبراهيم عليه السلام وضيوفه من الملائكة \في قوله تعالى: «هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ ضَيْفِ إِبْرَاهِيمَ الْمُكْرَمِينَ» ، وينظر: أصول تحليل الخطاب:2-923، وينظر أيضاً ما سماه بول ريكور \(الفعل التحاوري) في : نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى : 42.

(7) ينظر: مفتاح العلوم : 375.

(8) أصول تحليل الخطاب : 2-930.

(9) الطراز : 3-152، وينظر: معجم النقد العربي \القديم ، د.أحمد مطلوب: 2-258 .

(10) تحرير التحبير :590، و بديع القرآن :300، \وينظر: معجم النقد العربي القديم : 2-276.

(11) الحوار، خلفياته وآلياته وقضاياه : 36، وينظر: \ معجم تحليل الخطاب : 174.

(12) المرجع السابق: 36.

(13) معجم السرديات : 159.

(14) «بلاغة الحوار، المجال والحدود»، د. محمد العمري، مجلة \أدب ونقد ، ع: 61، سبتمبر: 2004م، ص: 45، وينظر: دائرة الحوار ، \د. محمد العمري: 9، وينظر: في ذلك أيضاً: معجم تحليل الخطاب : \174.175.

(15) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ، د. طه عبدالرحمن:37.

(16) أصول تحليل الخطاب : 2- 934.

(17) ينظر: التفاعل في الأجناس الأدبية ، د.بسمة عروس: \81.82، و المبدأ الحواري ، لتودوروف، ترجمة: فخري صالح: 92، وينظر \أيضاً: الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه : 39.

المبحث الأول

أنماط الحوار النقدي

في الحوار، لا يستطيع الباحث أن يجد جامعاً يجمع أنماط الحوار، يمنحها الاطراد والثبات، ويمنعها من التنوع والاختلاف. يقال هذا نتيجةً أوليةً عامة يدلي بها الباحث أمام ما وجده من تفريعات الباحثين، وتقسيماتهم الكثيرة المتنوعة لأنماط الحوار، حسب كل سياق من سياقاته المختلفة: «فهناك من يقسمه على أساس الشكل، وهناك من يقسمه على أساس المضمون، وهناك من يقسمه باعتبار الأشخاص المشاركين، وبهذا تعددت أنواع الحوار، وكثرت أشكاله، حيث لا يوجد إطار محدد لتلك الأنواع، ولا تتوفر صياغة منهجية وموضوعية، لأساليبه وصيغه وأشكاله»[1].

وما يمكن أن يؤديه هذا المبحث، هو استبانة الأنماط الحوارية، التي امتلأت بها المدونة النقدية القديمة، بين القدماء في مثاقفاتهم، والتقاط شواهد تلك الأنماط وبيّناتها التي تمثلها، وما يتميز به كل نمط حواري نقدي عن الآخر، ثم النتيجة العلمية، والعائد الثقافي الذي تعود به هذه الأنماط بحضورها على مستوى المثاقفة.

وقد قدَّم بعض النقاد في هذا المقام جهداً نقدياً، لا يمكن تركه دون استثمار بعض ما فيه من دقة منهجية، وتسلسل منطقي منظم، يميز أنماط الحوار بعضها عن بعض، في السياق التداولي التواصلي، وذلك بناء على العلاقة التبادلية بين أطراف الحوار، وتحديداً ما سموه بمبدأ (الكفاءة) أو (التكافؤ) بين المتحاورين[2].

وهنا يمكن للباحث أن نلتقط من هذه الرؤى النقدية التداولية خيوطاً كثيرة، تتناسب مع خصوصية الحوار النقدي، وتنسجم مع مقاماته في المثاقفة، المبنية على أصل الحوار وهو التبادل والتواصل؛ ذلك لأننا حين نستنطق المدونة النقدية للمثاقفة، لا نجد نموذجاً من نماذج الحوار النقدي، إلا وله عُلْقةٌ مع أحد هذه الأنماط الحوارية، المقامة على مبدأ الكفاءة بين المتحاورين، وبيان ذلك وتفصيله يتمثل في الأنماط الحوارية النقدية الآتية:

1. الحـوار النقدي التعليمـي:

يكشف التأمل في كثير من مثاقفات النقاد القدماء، عن وجود بعض المقامات الحوارية، التي أخذت مأخذ السياق التعليمي الخالص، بأن يتوجه طرف حواري متعلم بالسؤال إلى طرف حواري عالم، أو يتوجه العالم إلى المتعلم بالسؤال، لكن على سبيل الامتحان، في المجالس والحلقات التعليمية، أو غيرها من فضاءات المثاقفة.

وهنا، يشير بعض الباحثين، أنه: «إذا كانت العلاقة غير متكافئة بسبب جهل أحد الطرفين ما يعلمه الآخر، هيمن السؤال الحقيقي، وجوابه، وبذلك يكون الحوار تعليمياً، تنتقل فيه المعارف والأخبار من الشخصية التي تعلمها إلى الشخصية أو الشخصيات التي تجهلها»[(3)].

وقد أشار أحد الباحثين أيضاً، إلى هذا النمط من أنماط الحوار، وسماه (الحوار الاستعلامي)، ينطلق فيه السؤال الحواري: «من سائل مستعلم إلى مجيب معلم»[(4)]، وهذا السؤال الحواري، إنما: «يتوخى منه صاحبه بيان ما أشكل عليه، وتوضيح ما شبه له، وإدراك ما غاب عنه، والحسم فيما وقع فيه خلاف ونزاع»[(5)].

ووفقاً لصورة هذا النمط من الحوار النقدي، تظافرت النماذج الكثيرة، الممثلة له، والتي يمكن أن تكون الحِرْز الذي يحفظ خصوصية هذا النمط، ويميزه عن غيره من الأنماط في المثاقفة الحوارية بين النقاد القدماء.

والباحث عن ملامح الحضور لهذا النمط، يجد ـ أول ما يجد ـ أن أساس البناء الذي بنيت عليه بعض الكتب النقدية، إنما كان على نمط الحوارات النقدية التعليمية الاستعلامية، وأقرب الأمثلة على ذلك وأقدمها كتاب: **سؤالات أبي حاتم للأصمعي وردّه عليه فحولة الشعراء**، فالمتلقي لهذا العمل، سيجد أن بنيته الكبرى إنما قامت على هذا النمط من الحوار النقدي، ففي كثير من سياقاته يمْثُل أبو حاتم السجستاني أمام شيخه الأصمعي، في مقام الناقد المتعلم، شغوفاً بالمعرفة، مسكوناً

بقلق السؤال، الذي دأب على أن يفتتح به حواراته: «وسألته عن الأغلب: أفحل هو من الرجاز؟ فقال: ليس بفحل ولا مُفْلِح، وقال: أعياني شعره»(6)، و: «سألته عن خداش بن زهير العامري، فقال: هو فحل، قلت: فكعب بن زهير بن أبي سلمى؟ قال: ليس بفحل، قلت: فزيد الطائي؟ قال: من الفرسان»(7)، و: «سألت الأصمعي: فمن أشعرهم رجلاً واحداً (يعني هذيل)؟ قال: أما حسان فلم يقل في الواحد شيئاً، وأنا أقول: أشعرهم واحداً النابغة الذبياني»(8).

هكذا يظهر لنا تعلق أبي حاتم بمبدأ (السؤال)، في كثير من مضامين هذا الكتاب، بل إننا نجد ما ينم عن اتخاذه السؤال وسيلة حفرٍ معرفي داخل ذاكرة هذا العالم (الأصمعي) ظلت حتى آخر حياة الأصمعي: «وسألته آخر ما سألته قبيل موته: من أول الفحول؟ قال: النابغة»(9).

وقد مُنح هذا النمط من الحوار النقدي حق الحضور في مصنفات نقدية أخرى، لاحقة (لسؤالات أبي حاتم)،كالذي نجده عند ابن سلام في الطبقات، سواء في ما نقله، أو في ما أجراه هو من حوارات نقدية تعليمية مع بعض العلماء، إذ يمثّل الأول ما رواه بإسناده: «عن شعيب بن صخر، عن هارون بن إبراهيم، قال: سمعت قائلاً يقول للفرزدق: من أشعر الناس يا أبا فراس؟ قال: ذو القروح، يعني امرأ القيس، قال: حين يقول ماذا؟ قال: حين يقول:

وقاهم جدّهم ببني أبيهم

وأفلتهن علباءٌ جريضاً

وبالأشقين ما كان العقابُ

ولو أدركنه صَفِرَ الوطابُ»(10)

وأما ما أجراه ابن سلام نفسه مع بعض العلماء فمثاله قوله: «قلت لعمرو بن معاذ التميمي، وكان بصيراً بالشعر: من أشعر الناس؟ قال: أوس، قلت: ثم من ؟ قال: أبو ذؤيب»(11).

وهكذا تلوح لنا من خلال هذه النماذج صورة هذا النمط من الحوار النقدي، إذ هو نمط: «يكون فيه القول واضحاً، أي: سؤال وجواب، دون أن يتفرع عن هذا السؤال، وعن جوابه أقوال أخرى، فالجواب يعالج السؤال، وينتهي القول»(12). فهو .إذن. مشهد من مشاهد المثاقفة الحوارية التعليمية، بدا فيه السؤالُ وسيطاً معرفياً، بين العالم والمتعلم في الحوار النقدي، وهو أبرز ما يميز هذا النمط من أنماطه.

2. الحـوار النقدي الحجاجـي:

لئن رأينا في النمط السابق تفاوت الكفاءة النقدية بين المتحاورين، تلك الكفاءة التي جعلت أحد طرفي الحوار، وهو الناقد (المتعلم) يسلِّم بكل ما يقوله الناقد (العالم)، وتركدُ ريحُ خصومته واعتراضه عليه، فإننا في هذا النمط سنجد خلاف ما وجدناه هناك؛ وذلك لتساوي الكفاءة النقدية بين المتحاورين هنا، التي تقضي بألا يكون هناك مجالٌ للتسليم والإذعان، كما كان في الحوار النقدي التعليمي، إنما تُقرعُ الحجة بالحجة هنا، ويهيمن الدحض والاعتراض، والجدل والخصومة بين المتحاورين(13).

الحجاج لغة من حاجَّ، و: «حاججته أحاجه حجاجاً ومحاجةً حتى حججته، أي: غلبته بالحجج التي أدليت بها... وحاجة محاجةً وحجاجاً نازعة الحجة»(14).

والراصد لهذا النمط من الحوار النقدي في مدونة المثاقفة، يجد أن نقادنا القدماء كانوا على وعي به، تصوراً وتطبيقاً، حيث قدّموا بعض الإشارات التي توضح مفهومه، وتبرز صورته، هذا ابن وهب الكاتب، يضع يده على شيء من مفهوم الحجاج، وهو يتحدث عن (الجدل والمجادلة)، فيقول: «وأما الجدل والمجادلة، فهما قول يقصد به إقامة الحجة، فيما اختلف فيه اعتقاد المتجادلين»(15).

ومن ذلك إشارة ابن الأثير إليه، فيما سماه بـ: «استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم، وإذا حقق النظر فيه علم أن مدار البلاغة كلها عليه»(16).

أما في الدراسات المعاصرة، فقد: «عرَّف الحجاج من زوايا شتى، من السمات الموضوعية العامة، أو البنى اللغوية المميّزة، أو الغرض البلاغي والوظيفة الاتصالية، أو التقاط سمة أولية مائزة، إلخ تطول القائمة بالتعريفات... حتى نراها تدنو كثيراً من جوهر الحجاج تارة، وتنأى عنه قليلاً تارة أخرى»(17)، غير أن الباحث آثر التعريف الذي قدمه أوائل النقاد الحجاجيين، وهو بيرلمان وتيتيكاه، وأخذ به كثير من النقاد بعدهما، وهو أن الحجاج هو:«درسُ تقنياتِ الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم»(18).

وإذا أدركنا صورة هذا النمط من الحوار، فإن ما ينبغي أن يشير إليه الباحث بعد ذلك، هو أن الحجاج قد كُتبَ له من الحضور في كثير من سياقات الحوار النقدي، أكثر من غيره في مقامات المثاقفة، وهي حقيقة تدعو إلى مزيد من الانتباه، لاسيما في بداية الحديث عن حضور الحجاج في الحوار النقدي، وقد تُضاء هذا الحقيقة وتتضح بشكل أدق، حين نتأمل طبيعة الحوار في (السياقات

العلمية) على نحو عام، ففي تلك السياقات يَرِد الرأي تجاه القضية متبوعاً بدليله، وحجته، وتعليله[19].

وقد أشار إلى ذلك الناقد الحجاجي بلانتان، فقال: «إن الخطاب يكون علمياً، حين يعرض نفسه للدحض»[20]. وهذا ما نجده في كثير من مقامات الحوار النقدي، حيث تكون الغلبة من حيث البناء المنطقي للنمط الحجاجي، ولا غرو في ذلك، ما دمنا ندرك كبرى الحقائق التي تقوم عليها بنية المثاقفة، وهي حقيقة التنوع الثقافي، المنتج للتنوع في الآراء تجاه القضية النقدية، خاصة في أبرز مظاهر المثاقفة، وهو الحوار النقدي، في نمطه الحجاجي، حيث يبدو الرأي تجاه الرأي، كل من منطق حقله الخاص، وبيئته التي ينتمي إليها.

وقد وجد الباحث أن هذا النمط من الحوار النقدي بين القدماء في مثاقفتهم، يحمل في طياته أنماطاً متنوعة، تنتمي بجملتها إلى هذا النمط الحوار النقدي، وهي أنماط حجاجية، جاءت وفقاً لما أشار إليه النقاد الحجاجيون في هذا، حين قسموا الحجاج بناءً على المشاركين فيه، وهم (جمهور الحجاج) [21] بعبارة الحجاجيين، إلى أنماط متعددة، يمكن أن تنتظم من خلال حضورها في شواهد الحجاج في الحوار النقدي، على النحو الآتي:

1. الحجـاج النقدي الحقيقـي:

وهذا النمط من الحجاج يقتضي جمهوراً حاضراً حضوراً حقيقياً ومباشراً، وهذا الجمهور إنما هو جمهور معيّن، فكل طرف من أطراف الحجاج في هذا النمط، إنما هو طرف معرَّف، يتوجه إليه الخطاب بعينه[22]، وهذا هو ما يميز هذا النمط من الحجاج، ويشكّل هويته.

وفي مثاقفات القدماء، يأتي هذا النمط في المجالس النقدية التي يعقدها بعض الخلفاء، أو في مجالسات النقاد بعضهم لبعضهم، في المساجد، والبيوت، والأسواق، أو غير ذلك من الفضاءات الحوارية النقدية. هنا تبدو إحدى القضايا النقدية هي (منطلق) الحجاج . بتعبير بيرلمان . ومن ثم تتسابق الآراء النقدية تجاهها، حسب ما في مكنة كل طرفٍ من أطراف هذا المقام الحجاجي.

وفي هنا النمط، يأتي ابن سلام، مثالاً، يلفت نظر المتلقي إلى بعض المقامات الحجاجية، في بعض ما ساقه من أخبار نقدية، يقف فيها خلف أسوار الحوار النقدي، فيحدد بتعليقه انتماء هذا الحوار إلى النمط الحجاجي، حيث نقرأ لدى ابن سلام الحوار، الذي جمع بين الخليفة الناقد عمر بن الخطاب ، والشاعرين الناقدين الحطيئة وحسان بن ثابت ، وذلك حين هجا الحطيئة الزبرقان، بقوله:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها

واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

فما كان من الفاروق في هذا المقام إلا أن يحكم بناء على حجةٍ لا انطباع، فاستعان بحسان بن ثابت، «فقال عمر لحسان: ما تقول؟ أهجاه؟ . وعمر يعلم من ذلك ما يعلم حسان، ولكنه أراد الحجة على الحطيئة . قال: ذرق عليه، فألقاه عمر في حفرة اتخذها محبساً»[23].

فمن خلال (دلالة المنطوق) في هذا الأنموذج، تبدو لفظة (الحجة) التي أدخلها ابن سلام، موجهاً بها حكم الفاروق، تبدو هذه اللفظة دليلاً على سمة هذا الحوار الحجاجي، الذي حج فيه الفاروقُ الحطيئةَ، إذ يسلِّم الحطيئة بعد ذلك . مختاراً أو مضطراً. بتحقق الهجاء منه، المستدعي للعقوبة.

وأظهر ملامح الحضور لهذا النمط من الحجاج، ما نجده لدى أبي بكر الصولي، في كثير من المشاهد الحوارية، التي ساقها في مدونته: **أخبار أبي تمام**، والتي أقام بناءها على ثقافة الانتصار، لشاعره أبي تمام[24]، إذ يشعر المتلقي . أو يكاد يسمع . شيئاً من الأصوات النقدية . الصاخب بعضها . لدى الصولي، وهي في حجاج نقدي متبادل، يبدأ بمثل قوله: «وجاذبني يوماً بعض من يتعصب على أبي تمام بالتقليد لا بالفهم، ويقدِّم غيره بلا دراية فقال: أيحسن أبو تمام أن يقول كما قال البحتري:

تسرَّع حتى قال من شهد الوغى

لقاءُ أعادٍ أم لقاءُ حبائبِ ؟

فقلت له: وهل افتضَّ هذا المعنى قبل أبي تمام أحد في قوله:

حنَّ إلى الموت حتى ظن جاهله

بأنه حنَّ مشتاقاً إلى وطنِ»[25].

يأتي ذلك عند الصولي، كما يأتي أيضاً عند الآمدي[26]، وعند المرزباني[27]، وهي شواهد نُشرِف من خلالها على صورة هذا النمط الحجاجي، الذي يستمد خصوصيته من طبيعة الحضور الحقيقي التعييني لجمهور الحجاج في المقامات الحوارية لدى النقاد في مثاقفاتهم النقدية، وبذلك تتضح المسافة الفاصلة بين هذا النمط من الحجاج، والنمط الافتراضي الذي يليه.

2. الحجـاج النقدي الافتـراضـي:

لئن كنا في النمط السابق من الحجاج أمام جمهور حقيقي معين، وخطابٍ حواري مقولٍ حقيقةً، يتجه من منتج معين، إلى متلقٍ معين، فإننا في هذا النمط سنكون أمام (الممكن) و(المفترض) من حيث الجمهور والخطاب، ولئن كنا أمام (ما قيل) من الحجج في الخطاب الحواري النقدي السابق، فإننا سنكون هنا أمام (ما قيل)، و(ما لم يقل)، و(ما يفترض أن يقال) من الحجج تجاه القضية النقدية، التي هي مناط الحوار النقدي بين الطرفين، وهذا ما يَسِمُ هذا النمط من الحجاج (الافتراضي) عن سابقه، إذ هو نمط مُتخيّل يتعلق بنوع خاص من الجمهور (الافتراضي) خارج مقام الحوار، ولكنه في الوقت نفسه مخاطب به، ومعنيٌّ بالحجة الموجهة إليه[28].

وهذا النمط من الحجاج ليس وليد الدرس الحجاجي المعاصر، إنما ترجع جذوره إلى أفلاطون في نظرية المثل، والبلاغة السوفسطائية لديه، وقد أفاض في هذا تلميذه من بعده أرسطو، في كتابه **الخطابة**، حيث يشير أرسطو إلى (غير الممكن) من الحجاج، مقابلاً (للممكن)، و(غير الكائن)، مقابلاً (للكائن) من الحجاج، وهي كما نجدها هنا، قائمة على التضاد والتقابل، فغير الممكن، تستخرج حججه من ضده وهو الممكن، وكذلك الحال في غير الكائن، حيث تبنى حجج الخطيب فيه من الكائن، وذلك من أجل الوصول إلى إقناع الجمهور[29].

وهنا، يوضح أحد النقاد صورة هذا النمط من الحوار النقدي، بقوله: «في البلاغة، يُنظر إلى المخاطب نظرةً مركبة، المخاطب هو ذلك الكائن الإنساني الواقعي، الذي يتوجه إليه المتكلم بالخطاب، في زمانٍ ومكانٍ محددين، والمخاطب هو هذا الكائن نفسه، وقد انتقل إلى متخيل المتكلم، ليكون من العناصر المؤسسة لخطابه. المخاطب الأول بعدي، أي: هو من يتوجه إليه المتكلم بعد إنتاج الخطاب، والثاني قبلي، أي: هو هذا المخاطب، الذي يستحضره المتكلم قبل إنتاج خطابه، فالخطاب يقتضي أن يكون المتكلم قد كوَّن فكرة مفترضة وصورة متخيلةً عن مخاطبه قبل أن يواجهه بخطابه واقعياً وفعلياً»[30].

ومع نمو الوعي بالظاهرة الحوارية في المثاقفة شيئاً فشيئاً، نمتْ معه جملة من الأفعال والتقنيات في الحوار النقدي، وهذا النمط من الحجاج جاء محدِّثاً عن صورة من صور الوعي بالخطاب الحواري لدى الناقد العربي القديم من جهة، ومن جهة أخرى تتمثل في أثر ما سماه بعض النقاد بـــ(الخيال النقدي)[31]، في بناء الخطاب الحجاجي النقدي، من حيث الشخصيات الحوارية المتحاجة، وإدارة هذا الحوار الحجاجي من الخارج، من خلال راوي الحوار.

في موازنة الآمدي، تمثّل كل من شخصية (صاحب أبي تمام) وشخصية (صاحب البحتري)، طرفيين حجاجيين متخيلين من صنع الآمدي نفسه، يدلي كل منهما بحجته المتعلقة بشاعره الذي يريد أن ينتصر له، ويبني خطابه الحجاجي النقدي من أجله، وهو ما يسمى بـــ(الحجاج المتخيَّل)، في الدراسات الحجاجية الحديثة[32]، من حيث الطرفين كلاهما، وهذا النمط هو إضافةٌ جديدة، على مستوى الخطاب الحواري، تُحسب لناقد القرن الرابع الهجري، في المثاقفة النقدية القديمة.

وقد بدأ الآمدي في الجمع بين صوت (صاحب أبي تمام) وصوت (صاحب البحتري) منذ بداية الموازنة، فقال: «وأنا أبتدئ بذكر ما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى، عند تخاصمهم في تفضيل أحدهما على الآخر، وما ينعاه بعض على بعض، لتتأمل ذلك وتزداد بصيرةً وقوة في حكمك إن شئت أن تحكم، واعتقادك فيما لعل أن تعتقده»[33].

بعد ذلك يأتي ما بوّب له بـــ(احتجاج الخصمين)، فيقول: «قال صاحب أبي تمام: كيف يجوز لقائل أن يقول: إن البحتري أشعر من أبي تمام، وعن أبي تمام أخذ، وعلى حذوه احتذى، ومن معانيه استقى؟...»[34]، وبعد (عرض) هذه الحجة من صاحب أبي تمام، يأتي (اعتراض) صاحب البحتري بقوله: «قال صاحب البحتري: أما الصحبة فما صحبه، ولا تتلمذ عليه، ولا روى ذلك أحد عنه، ولا نقله، ولا رأى قط أنه محتاج إليه، ودليل هذا...»[35]. وهكذا يستمر الآمدي على هذا النسق، في نحو خمسين صفحة، من بداية الموازنة، يسير بالقارئ على هذا النمط من الحجاج، الذي أبدع منه أحد عشر أنموذجاً[36].

ويظل الأسلوب نفسه من حيث الإجراء والتطبيق، لدى القاضي الجرجاني، في **الوساطة بين المتنبي وخصومه**[37]، غير أن القاضي الجرجاني كان أكثر إلحاحاً على التصريح بما يجعل الباحث على مقربة من هذا النمط الحجاجي الافتراضي، إذ كان يطلق على شخصية الخصم المواجه لأبي الطيب، اسم (الخصم)، بينما يطلق على المنتصر لأبي الطيب اسم (المحتج)، الذي هو أبو الطيب نفسه، وتارة يقول: (فقال أبو الطيب) افتراضاً وتخييلاً، فيقول ـ مثلاً ـ: «قال الخصم: أما يبيس الماء فإن العلماء رووا عن العرب أنها تسمي العرق يبيس الماء، فليس هو من هذا الباب، وأما بيت ذي الرمة فقد رده الأصمعي، وعاب ذا الرمة به. قال المحتج: أما تسمية العرق يبيس الماء فلسنا ندفعه، غير أن هذا البيت يشهد بخلاف ما قلتم...»[38].

ولئن كان الجرجاني قد سار قريباً من مسار سابقه الآمدي في إبداع هذا النمط من الحجاج، إلا أن إضافة (القاضي) تبدو أكثر تنوعاً من حيث (شكل الخطاب) الحجاجي لديه، ذلك أن إلحاحه على إيثار لفظ (الخصم)[39]، و(المحتج)[40]، و(الدعوى)[41]، وهي الألفاظ الأكثر انتماءً إلى عالم الحجاج بشقيه (الحقيقي والافتراضي)، هذا الإلحاح على إيثار هذه الألفاظ من شأنه أن يحدث أثراً يتمثل في: تجلي صورة هذه الخصومة بشكل أدق وأعمق من خلال هذه الألفاظ، التي توحي بالتبادل في الخصومة، والاحتجاج، والادعاء، وهو جزء من منطوق اللغة الحوارية، لدى النقاد القدماء في خطاب المثاقفة الحوارية لديهم.

ما سبق من ذكرٍ لأنماط الحوار النقدي، يمكن أن يقدم الباحث أمامه إشارتين، أولاهما: أن هناك حالةً من التعايش بين الأفكار والتصورات والآراء النقدية، المتبادلة بين هؤلاء النقاد في حواراتهم، وأن حالة التعايش النقدي هذه هي الوجه الأبرز، الذي يطمئن الباحث من خلاله، حين يربط بين المثاقفة القائمة في أصلها على (التبادل) والحوار النقدي، هذا من جهة، ومن جهة ثانية: أن في مثل هذه الأنماط الحجاجية المتنوعة في الحوار النقدي، والتي جاءت في مقامات المثاقفة المختلفة بين النقاد القدماء، دليل على أن خطاب المثاقفة في التراث النقدي يشهد تراكماً ونمواً في شكله وأداته، تبعاً للتراكم والنمو في مضامينه واتجاهاته النقدية المتنوعة.

إذا تبين ذلك، فإن سؤالاً مهماً ينبغي أن يقال بعد ذلك أيضاً، وهو ما يتصل بدوافع الحوار النقدي، لدى القدماء في مثاقفاتهم النقدية، وهو ما تكفل المبحث الثاني من هذا الفصل بالإجابة عنه.

---

(1) الحوار، الذات والآخر ، د. عبد الستار الهيتي: \49، والذي وجده الباحث أن هذه التقسيمات المختلفة، إنما انطلقت من منطلق \واحد وهو (خصوصية النص) المتضمن للحوار، ذلك أن خصوصية (النص الديني التشريعي)، \المتمثل في القرآن الكريم والحديث النبوي . وهما النصان البالغان من الانفراد \البلاغي والفني ما نعلمه وفوق ما نعلمه . من شأن خصوصية كل نص منهما أن ينتج \حواراً يختلف من حيث لغته وأنماطه عما نجده في النص الديني الآخر، إلى حدٍ \قد يحد؛ لإدراكنا بعض ما يشترك فيه النصان، ويختلف أيضاً من جهة أخرى هذا \الحوار في النص القرآني أو النبوي عما نجده في (النص الأدبي) من حيث الأنماط \واللغة والأسلوب إلى حدٍ لا يحد، كما أننا نجد هذا الاختلاف داخل النص الأدبي \ذاته، حسب خصوصية كل جنسٍ من الأجناس الأدبية، فما نجده في النص السردي من \حوار يختلف من حيث الأنماط عما نجده في

النص الشعري مثلاً، وقل مثل ذلك في \السياقات الأخرى. ينظر: أسلوب الحوار في القرآن الكريم ، لإدريس \أوهنا: 34.37، وعلم السرد : 368.373، أما في السياق التداولي التواصلي، فتكاد تقترب تقسيمات الباحثين لأنماط الحوار، بعضها من بعض؛ نظراً إلى \اتحاد وجهة النظر، وهي الوجهة التداولية والتواصلية. ينظر: الحوار \وخصائص التفاعل التواصلي ، د. محمد نظيف: 16.24، و معجم السرديات : 160، و عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج ، د. عبد السلام عشير: 200.201، و في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ، د. طه عبد الرحمن: 37.51.

(2) ينظر: معجم السرديات : 160، و أصول الحوار \وتجديد علم الكلام : 37.38، و أصول تحليل الخطاب : 2-921.934، \و معجم تحليل الخطاب : 112.113.

(3) معجم السرديات : 160، وينظر: أسلوبية الوصف \والحوار ، د.عامر حلواني: 87.

(4) منطق الكلام من المنطق الجدلي الفلسفي إلى المنطق \الحجاجي الأصولي ، د.حمو النقاري:343.

(5) منطق الكلام من المنطق الجدلي الفلسفي إلى المنطق \الحجاجي الأصولي : 343.

(6) سؤالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي وردُّه عليه \(فحولة الشعراء): 44.

(7) السابق: 44. وينظر: 47، 48، ولا يقتصر موضوع هذا النمط \في فحولة الشعراء على الفحولة فقط، إنما يتعدى ذلك إلى قضايا نقدية أخرى، \كالسرقات، والقديم والمحدث، وغيره. ينظر: 66.

(8) سؤالات أبي حاتم السجستاني : 34.

(9) السابق: 29.

(10) طبقات فحول الشعراء : 1-53، وفيه: \الجد: الحظ والسعد، والأشقين: جمع أشقى، يعني الأشقياء الذين ساء حظهم ولا \ذنب لهم، وخبر هذين البيتين أن امرأ القيس استعان ببكر وتغلب على بني أسد \قتلة أبيه، فأنذرهم بذلك علباء الكاهلي، فانضمت بنو أسد إلى بني كنانة، فلما \جاء الليل رحلوا ولم يعلموا بني كنانة، ولم يعلم بذلك امرؤ القيس، فانتهى \éلى كنانة فوضع فيهم السلاح، يحبسهم بني أسد، فلما علم جلية الأمر قال ذلك. \وقوله (بني أبيهم) لأن أسداً وكنانة ابنا خزيمة وهما أخوان، وعلباء هو علباء \àن الحارث الكاهلي، وجريضاً: أي بعد شرٍ كاد أن يقضي عليه، والوطاب: جمع \وطب سقاء من جلد يكون فيه اللبن.

(11) طبقات فحول الشعراء :1-98، وينظر:2-456.457، \وينظر أيضاً : أخبار أبي تمام ، لأبي بكر الصولي:68.69، و أخبار \البحتري ، للصولي أيضاً: 58.59، و البحتري في ميزان النقد القديم ، د.أحمد الودرني: 34.

(12) عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات \التواصل والحجاج : 201.

(13) ينظر: معجم السرديات : 160، وينظر: في \أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 46.47، و اللسان والميزان أو التكوثر \العقلي ، د. طه عبد الرحمن: 226.227، وينظر: بين الحوار والحجاج، والفرق \àين الحجاج بوصفه جنساً تواصلياً يتأسس على الحوار وينطلق منه، والحجاج بوصفه \تقنية خطابية خاصة في: كتابات الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج ، د. \عمر سلمان: 309.

(14) لسان العرب : 4-38، مادة (حجج)، وينظر: موسوعة الحجاج، مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة ، \المجموعة من الباحثين النقاد والبلاغيين، إعداد: د. حافظ

إسماعيل علوي: 1-3.

(15) البرهان في وجوه البيان : 176.

(16) المثل السائر : 2-295، وينظر أيضاً: حديث حازم \القرطاجني عما سماه التمويهات والاستدراجات في النص الحجاجي والاستدلالي، \في منهاج البلغاء : 63، وينظر أيضاً: تحرير التحبير : \119.120، و بديع القرآن :37.42، و جوهر الكنز ، لابن الأثير \الحلبي:302، و المنهاج في ترتيب الحِجاج ، لأبي الوليد الباجي:21، وعَلَم الجذَل في علم الجدل ، لنجم \الدين الطوفي: 209.210.

(17) «النص الحجاجي العربي»، د. محمد العبد، مجلة جذور ، \النادي الأدبي بجدة، ج: 21، م: 9، رجب: 1426هـ . سبتمبر: 2005م، ص: 241، \وتنظر التعريفات الأخرى التي ذكرها الباحث: 242.243، وينظر تعريفات الحجاج \الأخرى في: موسوعة الحجاج 1-31.32، 1-57، 1-76، 1-273، 2-175، \2-312، 3-33، 4-4.6، 5-45، ومفهوم الحجاج من خلال علاقته بالحوار والتحاور \في: أسلوبية الوصف والحوار : 87.88، و الحجاج ، لكريستينان \àلانتان، ترجمة د. عبد القادر المهيري: 37.40، و الحجاج والحقيقة وآفاق \التأويل ، د.علي الشبعان: 93، و الحجاج بين المنوال والمثال (نظرات في أدب الجاحظ وتفسيرات الطبري)، د. علي الشبعان: 68، و اللغة والحجاج ، د. أبو بكر العزاوي: 16، و الحجاج بين النظرية والأسلوب ، لباتريك \شارودو، ترجمة د. أحمد الودرني: 16.17، و التداولية والحجاج ، لصابر \الحباشة: 21، و الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر ، د. محمد سالم الأمين الطلبة: 107 . 109، وينظر التأصيل التاريخي لمصطلح \الحجاج، الذي قدمه الدكتور حمادي صمود، في: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو حتى اليوم : 11.47، وكذلك ما قدمه الدكتور عبد الله \صولة رحمه الله، في كتابه: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية : 8.48، و أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 65، و القاموس \الموسوعي للتداولية : 336.

(18) موسوعة الحجاج : 1-32، وينظر: الحجاج في \القرآن : 27، و أهم نظريات الحجاج : 299.

(19) وقد تكون هذه النتيجة مبنية على حضور الحجاج في السياق \العام، والمقامات التواصلية الغالبة بين الناس، بل إن الدكتور طه عبد الرحمن \يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، إذ يرى من حيث الأصل أن: «لا تواصل باللسان \من غير حجاج، ولا حجاج بغير تواصل». اللسان والميزان : 254، وهو \رأي الدكتور أبو بكر العزاوي، الذي نثره في كتبه عن الحجاج، حيث يرى العزاوي: \«أن كل النصوص التي تنجز بواسطة اللغة الطبيعية حجاجية»: الخطاب والحجاج : 10، و اللغة والحجاج : 7، و حوار حول الحجاج : 7، \والدكتور العزاوي نفسه هو الذي عرف الحجاج بأنه: «فعالية تداولية خطابية \جدلية، وهو تقديم مجموعة من الحجج التي تخدم نتيجة معنية». حوار حول \الحجاج :8، فهل يمكن القول بناءً على هذا التعريف بأن جميع أفعال الكلام، \في كل سياقاتها اللغوية إنما هي (جدلية حجاجية)؟ من هنا، يرى الباحث أنه \يمكن الاتفاق مع الشق الثاني من كلام الدكتور طه عبد الرحمن، إذ «لا حجاج \مع غير تواصل»، لكن الباحث يختلف مع الشق الأول من كلامه وهو «لا تواصل باللسان \من غير حجاج»، ويرى الباحث . أو هكذا يحسب . أن هذا الرأي يسوده شيء من التعميم؛ ذلك أننا نجد غياب الحجاج في كثير من مقامات التواصل اللساني، من ذلك التواصل \الشخصي بين الناس، الذي يجريه بعضهم مع بعض بهدف التعارف، وبعض المقامات \الحوارية ذات السمة العاطفية، فأين الجدل والحجاج في ذلك؟ ولذلك يشير بلانتان \أنه: «لا يمكن أن يوجد حجاج، إلا بوجود خلاف حول موقف، أي مواجهة خطاب بخطاب \معاكس». الحجاج : 39، ويذهب إلى أنه: «من التسرع الاعتقاد أن الخطاب \يكون لغاية حجاجية فقط، فهناك من الأقوال نستعملها في شكل عمليات غير حجاجية». \ عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج : \128، وينظر: (التواصل والحجاج أية علاقة؟) د. عبد العزيز السراج، في موسوعة الحجاج : 1-272.

(20) الحجاج : 109.

(21) ينظر: موسوعة الحجاج : 2-225، و أهم نظريات \الحجاج : 307، و الحجاج في البلاغة المعاصرة : 110.

(22) يطلق الباحثون على جمهور هذا النمط من الحجاج عدة أسماء، \من ذلك (الجمهور الداخلي)، و(المتلقي الداخلي) أيضاً و(الجمهور العام)، ويشير \éلى تعريفه الدكتور علي محمد سلمان هو: «الذي نص عليه الملقي في الخطاب، \وذكره باسمه أو بلقبه، أو كنيته أو ضميره، أو غير ذلك من العلامات والأمارات \الدالة على المتلقي المعني مباشرة بالخطاب». ينظر: كتابات الجاحظ في \ضوء نظريات الحجاج : 314، وينظر: الحجاج في القرآن : 41.42، \و الحجاج بين المنوال والمثال : 24، و أهم نظريات الحجاج : \301.

(23) طبقات فحول الشعراء : 1-116، وفيه: ذرق عليه، \من الذرق: وهو ما يلقيه الطائر من ذي بطنه، والمحبس: السجن.

(24) يقول الدكتور حمادي صمود معلقاً على رسالة أبي بكر الصولي \éلى مزاحم بن فاتك في الانتصار لأبي تمام، التي أوردها في كتابه أخبار \أبي تمام : «تَبْرُزُ المقاصد الحجاجية في هذه الرسالة من بداية الديباجة، \فقد غلبت على معجمها صيغة المحاجة والجدل». بلاغة الانتصار في النقد العربي \القديم، رسالة أبي بكر الصولي إلى مزاحم بن فاتك أنموذجاً: 21، وتنظر رسالة الصولي في أخبار أبي تمام : 3 . 56.

(25) أخبار أبي تمام : 79، وينظر: 97.99، 104.105.

(26) ينظر: الموازنة : 1-141 . 142، 1-356.

(27) ينظر: الموشح : 47 . 48، 64 . 65.

(28) ينظر: معجم تحليل الخطاب : 171، \و موسوعة الحجاج : 10-225، و الحجاج في القرآن : 42، و أهم نظريات الحجاج : 301، و الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل : \93، و كتابات الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج : 316.317. وقد اختلف \الباحثون في تسمية هذا النمط، فسماه بعضهم بـ(الافتراضي)، وهي تسمية أغلب \الباحثين، وسماه بعضهم بـــ(الضيق) و(الكوني) و(الخاص): الحجاج \في القرآن : 42، يضاف إلى ذلك علاقة هذه التسميات بأنماط المتلقين في \نظرية التلقي، فهناك المتلقي الفعلي = الجمهور الحقيقي الحاضر، وهناك المتلقي \المحتمل = الجمهور الافتراضي. ينظر: «النص الأدبي والمتلقي»، د. عبد النبي \اصطيف، مجلة علامات في النقد ، ج: 21، م: 6، سبتمبر: 1996م، النادي \الأدبي بجدة، ص: 41.58.

(29) ينظر: كتاب الخطابة ، لأرسطو، ترجمة د.عبدالرحمن \àدوي: 14.16، 150.153، و أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية \من أرسطو حتى اليوم: 293.294، و موسوعة الحجاج : 1-28.

(30) دور المخاطَب في إنتاج الخطاب الحجاجي، د.حسن المودن، موسوعة الحجاج : 1-236.

(31) ينظر: مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي: 707.

(32) ينظر: الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل : 469.470، \وتحديداً:(بناء العوالم الممكنة في الحجاج)، وهي التسمية التي أطلقها النقاد \الحجاجيون، على هذا النمط من الحجاج، فهو المتخيل من حيث الطرفين، إذ يعمد \الناقد إلى بناء عالم حجاجي متخيل من حيث الشخصيات المتحاورة فيه، بغية الوصول \àعد ذلك إلى مستقر الإقناع والتسليم بالحجة تجاه القضية النقدية، وينظر أيضاً \حديث الدكتور علي الشبعان عن التفاعل الخطابي الحقيقي والتفاعل الافتراضي \في الخطاب الحجاجي في: الحجاج بين المنوال والمثال، نظرات في أدب الجاحظ، \وتفسيرات الطبري ، 68.69.

(33) الموازنة : 1-6.

(34) المصدر السابق: 1-6.

(35) السابق: 1-7.

(36) ينظر: السابق: 1-6.56.

(37) في عنوان الكتاب دلالة افتتاحية مهمة على مضمونه الحجاجي، \وعلى وعي هذا الناقد بأهمية الحوار النقدي بكل أنماطه، ودوره في إثراء التبادل \النقدي، في هذه المرحلة من مراحل المثاقفة، وسيأتي شيء من ذلك، في الحديث \عن دلالة العنوان وأهميته في بنية الكتاب النقدي. ينظر: ص: 383.388 من هذا \البحث.

(38) الوساطة : 386، وينظر بقية الشواهد: 379، 381، 383\، 385، 388، 389.

(39) ينظر: المصدر السابق: 156، 365، 375، 379.

(40) ينظر: السابق: 366، 368، 370، 372.

(41) ينظر: السابق: 12، 291، 391.

المبحث الثاني

دوافع الحوار النقدي

تزخر المدونة النقدية القديمة بالشواهد الدالة على أن الناقد القديم في مثاقفته مع الآخر النقدي، لا ينطلق تجاه الحوار النقدي من فراغٍ أو مجهول، إنما ينطلق مستجيباً لعدة دوافع، من أجلها ينشأ الحوار النقدي، وعليها يكون مداره، وإليها منتهاه.

وهذه الدوافع، تقوم . فيما يظهر للباحث . على التنوع فيما بينها، ولكنه التنوع الذي يميِّز بعضها عن بعض، ويقي بعضها من التقاطع مع بعضها الآخر، ومن جهة أخرى، تُظهر هذه الدوافع أيضاً تميز الحوار النقدي، عن غيره من أنماط المثاقفة الأخرى، ويمكن للباحث أن يجعلها في الثلاثة الآتية:

1. المـوازنــة:

كُتب لهذا المصطلح من الحضور في التراث، ما يحمل الباحث إلى إيثاره، تعبيراً عن هذا الدافع من دوافع الحوار النقدي، فهو من حيث الانتماء المعجمي، يعني: المعادلة، والمقابلة، والمحاذاة، ووازن الشيء الشيء: ساواه في الموازنة[1].

أما من حيث الحضور في المدونة النقدية، فقد امتلك اهتمام كثير من النقاد القدماء، يكفي في ذلك إيثار بعضهم له، ليكون عنواناً لكتابه، كما في: **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، للآمدي، وكتاب: **الموازنة والعيار**، لأبي علي الحاتمي[2]، وهي التفاتات نقدية، تعطي: «دلالة واضحة على أهمية هذا المصطلح، وشيوع استخدامه بين النقاد، ودقته في التعبير عما أراده النقاد من أمر المقارنة أو

المفاضلة أو الترجيح بين الفنون الأدبية المختلفة، أو بين شاعر وشاعر»[3]، وهذه الصورة العامة للموازنة لدى النقاد، هي ما يقصده الباحث، وهي التي لها من الصلة بالمثاقفة الحوارية بين النقاد، ما يدعو إلى الاقتراب منها عن كثب، والقراءة لها على مهل.

وأبرز ما يمثل هذا الدافع من شواهد الحوار النقدي، تلك الحوارات النقدية، التي تستهل بـــ(من أشعر الناس؟) ونحوها من أساليب الموازنة النقدية[4]، من ذلك مثلاً ما ذكره ابن سلام عن أبي عمرو بن العلاء: «قال أبو عمرو بن العلاء: سئل حسان: من أشعر الناس؟ قال: حياً أو رجلاً؟ قال: حياً، قال: أشعر الناس حياً هذيل، وأشعر هذيل غير مدافع أبو ذؤيب، قاله ابن سلام»[5]، كما يظهر أيضاً، في حوار ابن عباس مع الحطيئة، حين سأله: «يا أبا مليكة من أشعر الناس؟ قال: من الماضين أم الباقين؟ قال: من الماضين. قال: الذي يقول:

ومن يجعل المعروفَ من دون عرضه

يفرْه، ومن لا يتق الشتم يشتمِ

وما بدونه الذي يقول:

ولست بمستبقٍ أخاً لا تلمه

على شعثٍ أي الرجال المهذبُ؟

ولكن الضراعة أفسدته، كما أفسدت جرولاً . يعني نفسه . والله يا ابن عم رسول الله لولا الطمع والجشع لكنت أشعر الماضين، فأما الباقون فلا تشك أني أشعرهم، وأطردهم سهماً إذا رميت»[6].

وعند الاتجاه إلى المدوّن والمكتوب من كتب النقاد، التي حوت شيئاً من ملامح الحضور لهذا الدافع، فإن ما يعده الباحث جديداً مضافاً، غير ما سبق، يمكن أن يكون في اتجاهين، أولٍ يتمثل في ارتقاء وعي الناقد، وشدة إقباله على الحوار النقدي، لغرض الموازنة، أكثر من قبل، ولعل أبرز النقاد في هذا المقام، هو أبو حاتم السجستاني، فقد قدَّم لنا كثيراً من الحوارات النقدية، التي اتجه بها إلى الأصمعي، بدافع الموازنة بين الشعراء، من ذلك سؤاله الأصمعي: «سمعت تفضل جرير على الفرزدق غير مرة، فما تقول فيهما وفي الأخطل...»[7].

وثمة اتجاه آخر، يجده الباحث في كتب الموازنات النقدية المتخصصة، يظهر شيئاً من تنامي الوعي النقدي، بأهمية هذا الدافع في الحوار النقدي، يتمثل في تنوع الأساليب الحوارية وذلك من أجل الموازنة النقدية؛ فلم يكتف الآمدي في موازنته بين الطائيين بأسلوب حواري واحد، إنما نوّع

في ذلك بين الحوار النقدي التعليمي تارة، كما في قوله: «سئل البحتري عن نفسه، وعن أبي تمام، فقال: «كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه»[8]، وقوله: «سئل أبو العلاء المعري: أي الثلاثة أشعر؟ أبو تمام أم البحتري أم المتنبي؟ فأجاب: المتنبي وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحتري»[9]. إضافةً إلى الحوار الحجاجي الذي هو ـ في أصله ـ عَصَبُ (الموازنة) لدى الآمدي ولبابها، ويبدو ذلك كذلك أيضاً، لدى القاضي الجرجاني، في الوساطة بين المتنبي وخصومه[10].

ولئن أدرك ناقد كخلف الأحمر، أن الحديث عن الموازنة حديث لا ينتهي، وذلك في الحوار النقدي الذي ذكره عنه ابن سلام بقوله: «شهدت خلفاً، فقيل له: من أشعر الناس؟ فقال: ما ننتهي»[11]. فإن ما يمكن أن يقال هنا، هو الإشارة إلى أن الناقد في مثاقفته مع الآخر، قد اتخذ الحوار النقدي وسيلة، لتحقيق غاية من غاياته، وتلبية حاجة من حاجاته المعرفية وهي الموازنة، بين الشعراء، وهذا ما يؤلف بين شواهد هذا الدافع من دوافع الحوار النقدي.

ويبقى بعد ذلك أن يقال: إن ما شهدناه في الأمثلة السابقة من تفاوت بين النقاد، واختلاف بينهم في الموازنات النقدية، حين يقدم هذا الناقد شاعراً ما، بناء على حكم ما ـ انطباعي أو موضوعي، بينما يقدم ذاك الناقد شاعراً غيره[12]، إن ذلك مرده إلى التعدد في الرأي، والتنوع في الاتجاه، وهي السمة الكبرى، التي اتسمت بها المثاقفات الحوارية بين النقاد القدماء.

2. المنـاصــرة:

شهد الحوار النقدي في مرحلة من مراحل المثاقفة ـ وهي مرحلة الخصومات النقدية ـ مشهداً تبادلياً، عبّر عنه ابن المعتز بـــ«اللجاج»[13]، بكل ما يحمله هذا التعبير من حمولة دلالية واقعية، تعبر عن: «اختلاط الأصوات»[14]، و: «التمادي في الخصومة»[15]؛ هناك حيث ينشأ الحوار النقدي في كثير من مقاماته بدافع المناصرة النقدية لطرف على طرف.

والباحث في تتبعه لكثير من المقامات الحوارية النقدية، التي شهدتها المثاقفة حينذاك، يجد أن الناقد في ظل هذه الخصومات، قد وقع تحت تأثيرها، فلم يعد هو ذلك الناقد المثاقِف، الذي يأخذ ويعطي، ويدني ولا يقصي، يقبل الحقيقة، ويبحث عنها أياً كانت، ومن أيٍّ جاءت، إنما تحول منافح، لبس ثوب المناضلة، فاتجه إلى الحوار النقدي: «بدافع إثبات الذات والمغالبة»[16].

لقد قدَّم أبو بكر الصولي رؤيته تجاه أبي تمام، في مدونتيه: **أخبار أبي تمام** و**أخبار البحتري** أيضاً، وشفع آراءه حول هذا الطائي بكثير من الشواهد والأخبار النقدية التي تظهر: «تحمسه المفرط في مناصرة أبي تمام»[17] من جهة، وتظهر من جهة أخرى ما قاله الدكتور مندور، أنه: «يريد أن ينتصر لأبي تمام بكل الوسائل، وأن يجرح خصومه بكافة السبل»[18]. من هنا، يأتي الخطاب الحواري، لدى الصولي في مدونته **أخبار أبي تمام** و**أخبار البحتري**، بوصفه وسيلةً من وسائل الانتصار النقدي لأبي تمام، وسبيلاً من سبله.

من ذلك ما حدّث به عن نفسه قائلاً: «وجاذبني يوماً بعض من يتعصب على أبي تمام بالتقليد لا بالفهم، ويقدِّم غيره بلا دراية، فقال: أيحسن أبو تمام أن يقول كما قال البحتري:

تسرَّع حتى قال من شهد الوغى

لقاء أعادٍ أم لقاء حبائب؟

فقلت له: وهل افتض هذا المعنى قبل أبي تمام أحد في قوله:

حنَّ إلى الموت حتى ظن جاهله

بأنه حن مشتاقاً إلى وطنِ»[19]

وفي سياقات أخرى ينقل الصولي ما كان بين بعض النقاد في بعض مجالس المثاقفة النقدية، من حوارات، جاءت من أجل هذا الدافع، من ذلك الحوار الذي ساقه الصولي، بين الشاعر دعبل وبعض جلسائه في حلقته، حيث: «جرى ذكر أبي تمام، فقال دعبل: كان يتتبع معانيَّ، فيأخذها، فقال رجل في مجلسه: ما من ذاك أعزك الله؟ قال: قلت:

إن امرأ أسدى إليَّ بشافعٍ

إليه ويرجو الشكر مني لأحمقُ

شفيعك فاشكر في الحوائج إنه

يصونك عن مكروهها وهو يخلقُ

فقال له الرجل: فكيف قال أبو تمام؟ قال: قال:

فلقيت بين يديه حلو عطائه

ولقيت بين يديَّ مرَّ سؤاله

وإذا امرؤ أسدى إليَّ صنيعةً

من جاهه فكأنها من ماله

فقال الرجل: أحسن والله، فقال: كذبت قبحك الله، فقال: والله لئن كان أخذ هذا المعنى وتبعتَه فما أحسنتَ، وإن كان أخذه منك، لقد أجاد فصار أولى به منك، فغضب دعبلٌ وقام»[20]. وقد علق الصولي بعد هذا الحوار، فقال: «قال أبو بكر: وشعر أبي تمام أجود، فهو مبتدئاً ومتبَّعاً أحق بالمعنى»[21].

والباحث في الخطاب الحواري لدى الصولي، يستطيع أن يكشف عن بعدٍ آخر من أبعاد المناصرة لدى هذا الناقد، رغم حرصه على إخفائه، وهو ما يتعلق بمناصرة الذات، أي: سعي الصولي إلى الانتصار لنفسه، وذلك بالنيل ممن عابه، وطعن في كفاءته النقدية، حيث نقرأ له في رسالته التي بعث بها إلى مزاحم بن فاتك، في تفضيل أبي تمام، والمناصرة له، والاحتجاج على خصومه، بنبرة طافحةٍ بالشجن، يشكو إلى مزاحم بن فاتك ما يلقاه من أبي موسى الحامض[22]: «وأنت ـ أعزك الله ـ تشهد لي من بين الناس، أن أبا موسى الحامض؛ كان يثلبني عندك وتنهاه، ويكثر من عيبي والطعن على سائر ما أمليته، وأنه لا فائدة في شيء منه...» [23]. وتارة يسلك مسلك التعميم، والكناية عن هؤلاء الذين عابوه وعابوا أبا تمام أيضاً، فيصفهم (بالجهلة) و(الأعداء)[24] وغير ذلك من أساليب الإسقاط الشخصي[25]، التي تدعو بعض الباحثين إلى القول بأن الصولي قد حرص: «على التقريب بين حاله وحال أبي تمام، فيما يلاقيانه من سوء معاملة وظلم، فقد أشار بصيغة تكاد تكون صريحة إلى ذلك، حتى لكأن دفاعه عن أبي تمام هو صورة من صور الدافع عن نفسه»[26].

وإذا كان هذا الدافع قد بانت بعض ملامحه لدى الصولي فيما سبق، في مناصرته للطائي الأكبر، وإبرازه له على أنه سيد الشعر، ورئيس الشعراء، فإن سؤالاً يمكن أن يتجه إلى حضور هذا الدافع، لدى ناقد حواري آخر، وهو الآمدي في مناصرته للطائي الأصغر (البحتري)، فكيف كانت مناصرة الآمدي للبحتري فيما ضمته (موازنته) من حوار نقدي؟

لقد بذل الآمدي جهداً في إقناع المتلقي، بأنه إنما يصدر في موازنته بين الطائيين عما يقتضيه العلم من العدل والإنصاف، فظل يوهم قارئه منذ بداية الموازنة، أنه خارج المعركة: «أما أنا فلست

أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر»[27]، وأنه مجرد (مديرٍ) لهذا الحوار النقدي، الدائر بين أصحاب أبي تمام وأصحاب البحتري، فهل كان الآمدي كذلك؟

يجد الراصد لحضور هذا الدافع من دوافع الحوار النقدي لدى الآمدي، أن أولى ملامحه تبدأ منذ بدايات الحوار النقدي، الذي صنعه الآمدي وبناه، بين صاحب أبي تمام وصاحب البحتري، حيث يُلحظ . بوضوح . تفرد صاحب البحتري في هذا الحوار بمساحات نصية، شاسعة واسعة، تضؤل أمامها تلك التي منحها الآمدي لصاحب أبي تمام[28]، ما ينتج عن هذا المسلك الحواري النقدي، الذي قدَّمه الآمدي في أول الموازنة، نتيجة أولى، تفيد بـ: «أن الحوار مبني وفق خطة يتبعها صاحب الموازنة، الذي لبس ثوب الحيدة، واكتفى بإدارة الحوار، حتى يندفع القارئ من تلقاء نفسه إلى تفضيل البحتري»[29].

وثمة سياق آخر، يمضي فيه الآمدي على هذا النحو من المناصرة للبحتري، وينسج بعض الخيوط الحوارية لديه على منواله، لكن بقالب آخر، وهو ما كان متمثلاً في تعليقاته ومداخلاته، إثر بعض الحجج التي يدلي بها صاحب البحتري فحسب، في حين يُحرَم صاحب أبي تمام، من هذه المداخلات الآمدية، التي تغذي الحجة النقدية وتزيدها قوة وغلبة، فمن ذلك ما علق به الآمدي، بعد رد صاحب البحتري، على الرأي القائل من قبل صاحب أبي تمام بأن جيد أبي تمام خير من جيد البحتري[30]، إذ يداخل الآمدي بقوله: «وهذا عندي . أنا . هو الصحيح؛ لأني نظرت في شعر أبي تمام والبحتري، في سنة سبع عشرة وثلاثمائة، واخترت جيدهما، وتلقطت محاسنهما، ثم تصفحت شعريهما بعد ذلك على مر الأوقات؛ فما من مرة إلا وأنا ألحق في اختيار شعر البحتري ما لم أكن اخترته من قبل، وما علمت أني زدت في اختيار شعر أبي تمام ثلاثين بيتاً على ما كانت اخترته قديماً»[31].

هكذا إذن، تتجلى بعض صور المناصرة لدى الآمدي، وهكذا يظهر الحوار النقدي لديه في هذه التبادلات الحجاجية، سلاحاً حادّ المضارب، يضعه الآمدي في يد صاحب البحتري، لينتصر به على خصمه، فيزعزع بذلك الآمديُّ صرح هذا الطائي الأكبر، الذي شيده له الصولي سابقاً[32].

وبالنظر في وساطة القاضي الجرجاني أيضاً، يجد المتأمل فيها شيئاً مما سبق من ملامح المناصرة، التي تحفز لها الناقد، ودُفع إلى مضايق الحوار النقدي من أجلها[33]، بيد أن القاضي الجرجاني، قد أقرب إلى الإنصاف، من سابقَيه، في كثير من الشواهد الحوارية لديه، من ذلك قوله،

بعد ذكر حجج كلٍّ من خصوم المتنبي ومناصريه: «قد قال الفريقان ما حكيناه، وقد كان لأبي الطيب في الصحيح مندوحة، وفي المجتمع عليه متسع»[34].

وهكذا يتخذ الناقد العربي القديم في الحوار النقدي في بعض مقامات المثاقفة، وسيلةً من وسائل الانتصار لفكرته النقدية، رغم ما يتوشح به الخطاب الحواري لدى بعض النقاد من وشاح العدل والحيدة والإنصاف، إلا أن الحوار النقدي يظل الوسيلة التي يستطيع من خلالها المتلقي أن يكشف عن مدى ثبوت هذه الحيدة لدى هذا الناقد أو انتفائها عنه.

3. المُباحثة:

يشير أحد نقاد النظرية الحوارية، إلى هذا الدافع من دوافع الحوار، فيقول: «إن المباحثة كما يستفاد من اسمها، نمط من المحاورة تكون الغاية من ورائه تحصيل المعرفة، وبالتالي فإن هذا الضرب من المحاورة يشهد على الدوام مساراً تصاعدياً، ويكون المنطلق فيه هو العمل على تجاوز حالة نقص في المعرفة»[35].

وقد أدرك الناقد العربي قديماً أن حضوره في المشهد الثقافي هناك وتأثيره فيه إنما هو رهينٌ بما يملكه من ذخيرة معرفية؛ لذا جاء متجهاً نحو الحوار بوصفه وسيلةً من وسائل الحصول على المعرفة، التي دعاه إليها الجاحظ ودعى له بها في قوله: «جنبك الله الشبهة وعصمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً»[36]. وحثه عبدالقاهر على تلمسها أنى وجدت، في فصلٍ في الذوق والمعرفة: «واعلم أنه ليس إذا لم يكن معرفة الكل وجب ترك النظر في الكل، وأن تعرف العلة والسبب فيما يمكنك معرفة ذلك فيه، وإن قلَّ فتجعله شاهداً فيما لم تعرف أحرى من أن تسد باب المعرفة على نفسك وتأخذها عن الفهم والتفهم وتعودها الكسل والهوينى»[37].

ولعل أهم ما يجده الباحث من أمارات الحضور لهذا الدافع ما كان يدور من حوارات في المجالسات النقدية، في كتب الأمالي والمجالس لدى القدماء، فللحوار في هذا الفضاء الثقافي ضفافه الواسعة، ومداه الفسيح، أكثر من غيره من فضاءات المثاقفة النقدية الأخرى، إذ إن خطاب النقد الذي يضرب بجرانه في هذه المجالس هو خطاب (المعرفة النقدية الشاملة)، حيث يتفانى التلاميذ مع شيخهم في انتظار رأيه في قضية نقدية، أو ظاهرة أدبية، أو مسألة بلاغية، دافعهم في كل ذلك هو المعرفة ليس إلا، ولذلك يصف أحد الباحثين في هذا المقام، شكل الحوارات في هذه المجالس: «بالهدوء والعفوية، مع عدم الرغبة في المفاخرة، وحب الغلبة والتحدي، وادعاء المثالية»[38]،

والحوار في ذلك كله إنما يبدأ من: «سائل يريد بسؤاله الفهم والمعرفة، فهو مستفهم خالي الذهن، التبست عليه المسائل ومآخذ القضايا، فهو يحاور غيره من العلماء لتجلية ما التبس عليه»(39)، إذ لا يريد أن يكون في المهب، ولا أن يخرج من هذا المجلس خالي الوفاض.

من ذلك ما يجده الباحث مائلاً في كثير من الكتب التي تجري فيها قبل هذه الحوارات، **كمجالس العلماء** للزجاجي، الذي يعد من أهم مدونات المثاقفة النقدية، فقد خصصه مؤلفه لذكرٍ ما دار من الحوارات النقدية والبلاغية واللغوية بين القدماء، في مجالس خاصة وعامة جمعت بعضهم ببعض، فيذكر مثلاً: (مجلس أبي العباس ثعلب مع محمد بن سلام)، ثم يقول: «قال أبو العباس: أتيت محمد بن سلام الحججي لما قدم من البصرة لأقرأ عليه الأشعار والأخبار التي يرويها، فلما عرفني برّني وأكرمني، فقال لي: أسألك عن أبيات؟ فقال له: سلْ، فقال: ما معنى قول الفرزدق:

تكاد آذانها في الماء تقصعها

بيض الملاغيم أمثال الخواتيم

فقلت: يصف حميراً تشرب، وأراد الحلقوم والمريء. ويروى: «تقصفها» أراد من شدة جرعها تضرب فتكاد تنقصف»(40).

ومن ذلك أيضاً، الحوار الذي أورده في (مجلس بشار بن برد مع خلّاد بن المبارك)(41)، والحوار الذي جرى بين أحمد بن يحيى ثعلب ومحمد بن سعدان في مجلس ثعلب(42).

ومنه أيضاً في هذا السياق، ما ورد لدى أبي حيان في مجالساته النقدية مع بعض شيوخه، من حوارات نقدية كانت لأجل المباحثة في شأن من شؤون البلاغة والنقد، من ذلك قوله: «سألت أبا سليمان عن البلاغة ما هي؟، وقلت: أحببت أن أعرف قولاً على نهج هذه المطابقة؛ لأن لهم كتاب **الخطابة** في عرض الكتاب الفيلسوف، وقد بحثوا عن مراتب اللفظ واللفظ وطبائع الكلمة والكلمة، موصلة ومفصلة، وخواتيم. أحقٌ ما اعُتمد؟ فقال: هي الصدق في المعاني مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف، وإصابة اللغة وتحري الملاحة المشاكلة برفض الاستكراه ومجانبة التعسف»(43).

ومن ذلك مثلاً ما ذكره ابن سنان الخفاجي، من حوار نقدي جرى بين أبي الفرج الأصفهاني والأخفش، في شأن فنٍ من فنون القول وهو (الطباق): «وحكى أبو علي محمد بن المطفر الحاتمي، عن أبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، قال: قلت لأبي الحسن علي بن سليمان الأخفش: أجد

قوماً يخالفون في الطباق، فطائفة تزعم . وهي الأكثر . أنه ذكر الشيء وضده، وطائفة تخالف في ذلك، وتقول: هو اشتراك المعنيين في لفظ واحد، فقال: من هو الذي يقول هذا؟ قلت: قدامة، فقال: هذا يا بني هو «التجنيس»، ومن زعم أنه طباق فقد ادعى خلافاً على الخليل والأصمعي»(44).

يتضح مما سبق إذن من شواهد هذا الدافع: أن الحوار النقدي جاء هنا وسيلة من وسائل بناء المعرفة النقدية والبلاغية لدى الناقد العربي القديم، تلك المعرفة التي بها يتنامى وعيه، (ويقوى حظه من الحكمة) بتعبير الجاحظ(45)؛ ولذلك تحقيقاً لهذا الغاية الكبرى لديه اتجه هذا الناقد إلى عقد الحوارات النقدية، التي ظهر في المجالسات، واللقاءات، والحلقات العلمية، كما ظهرت فيما لدى بعض المتأخرين من النقاد في مجاميعهم النقدية، لا يراد منها إلا المعرفة، ولا يرتقب فيها إلا المعلومة النقدية أو البلاغية.

وإذا كانت دوافع الحوار النقدي في هذا المبحث، قد كشفت عن (الغاية) التي من أجلها يتوجه الناقد نحو الحوار، التي تمثلت إما في الموازنة، أو المناصرة، أو المباحثة، فإن هناك ما يكشف عن (الطريقة) التي يسلكها الناقد في حواره النقدي، و(الأداة) التي بها ينجز خطابه الحواري، وهو ما يتمثل في لغة الحوار النقدي، فيما يلي هذا المبحث.

---

(1) ينظر: لسان العرب : 15-206، مادة (وزن)، و أساس البلاغة : 2-332، مادة (وزن).

(2) كتاب مفقود لم يتمه الحاتمي. ينظر: معجم الأدباء : \5-314، و تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، د. إحسان عباس: 254، وينظر \أيضاً: الموازنات في النقد العربي، حتى نهاية القرن الخامس الهجري ، \رسالة دكتوراه، للباحث: حمود حسين يونس، بإشراف الدكتور حكمت عيسى، جامعة \تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، القاهرة: 1997م . 1998م، ص: 26.

(3) الموازنات في النقد العربي : 26.

(4) يشير الباحث هنا إلى أن مما يلفت الانتباه في الحوارات \النقدية، التي أُنشئتْ من أجل الموازنة بين الشعراء تحديداً، أنها قد اتخذت \أكثر من شكل، وقُدّمتْ بأكثر من صيغة، لكن الصيغة الأكثر استعمالاً وشهرة \هي صيغة الافتتاح بالسؤال عن: (أشعر الشعراء)، حيث تبدو فيما

يربو على ثلاثين \شاهد في التراث النقدي، تختلف فيما بينها في ألفاظ يسيرة، تارة تأتي بلفظ \(من أشعر الناس؟)، وتارة بلفظ: (من أشعر العرب؟)، وتارة بلفظ (أيّ الناس \أشعر؟)، وتارة بلفظ (أيهما أشعر؟) في سياق الموازنة بين شاعرين، أو (أيهم \أشعر؟) في الموازنة بين عدة من الشعراء، إلى غير ذلك من الصيغ والألفاظ، \التي استهلت بها الحوارات النقدية من أجل الموازنة. ينظر في ذلك: طبقات \فحول الشعراء : 1-52، 1-54، 1-64، 1-98، 1-121، 1-131، 2-300، 2-675، \و الشعر والشعراء : 1-137، 1-138، 1-156.157، و الأغاني : \1-132، 2-159، 3-136، وينظر في ذلك أيضاً: مصطلحات النقد العربي لدى \الشعراء الجاهليين والإسلاميين، قضايا ونماذج ، د. الشاهد البوشيخي: \2-184، و قضية أشعر الشعراء في موازين النقد الأدبي ، د. عبد الله \العريني: 13.23.

(5) طبقات فحول الشعراء : 1-131.

(6) الأغاني : 2-192.193، وينظر: طبقات فحول \الشعراء : 2-322، و الشعر والشعراء : 1-79.

(7) سؤالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي وردُّه عليه \(فحولة الشعراء): 43.

(8) الموازنة : 1-12.

(9) الموازنة : 1-9، وينظر أيضاً: 1-84.

(10) ينظر: الوساطة : 70، 41، 361.

(11) طبقات فحول الشعراء : 1-65.

(12) يذكر ابن رشيق القيرواني إشارة ظريفة، في ذلك، تعبر عن \قدر الاختلاف والتغاير في الآراء النقدية لدى القدماء، حتى إن الناقد نفسه \«الناس أشعر الناس». العمدة : 1-26.

(13) جاء ذلك في سياق وصف ابن المعتز للخصومة التي قامت في بداياتها بين أنصار أبي تمام وخصومه من أنصار البحتري، إذ قال: «ربما رأيتُ في تقديم \àعض أهل الأدب الطائي على غيره من الشعراء إفراطاً بيناً، فاعلم أنه أوكد \أسباب تأخير بعضهم إياه عن منزلته في الشعر لما يدعوه إليه اللجاج». ذكر \ذلك عنه المرزباني، في الموشح : 346.347.

(14) لسان العرب : 13-171، مادة (لجج).

(15) المصدر السابق: 13-172.

(16) نقد كتاب الموازنة بين الطائيين ، د. محمد رشاد \صالح: 33.

(17) جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي) ، \د. شكري المبخوت: 122.

(18) النقد المنهجي عند العرب : 81.

(19) أخبار أبي تمام : 79، وينظر: 142.

(20) المصدر السابق: 63.64.

(21) السابق: 64. وينظر أيضاً: 97.100، 102، وينظر: أخبار \البحتري : 57.

(22) هو أبو موسى سليمان بن محمد بن أحمد النحوي البغدادي، المعروف \àالحامض، من النقاد

اللغويين، وإنما قيل له الحامض لشراسة في أخلاقه، وكان \من المتعصبين على أبي تمام، حيث لا يرى شعره شيئاً، ولا يحتج به، وهو إلى \ذلك يمقت أبا بكر الصولي، وبينه وبين أبي بكر من البغضاء، ما تحدثت بعض كتب \التراجم عنه. ينظر: معجم الأدباء : 1-486، وفيات الأعيان : \2-406، و نزهة الألباء : 106، وينظر: نقد كتاب الموازنة : \106.

(23) أخبار أبي تمام : 10.

(24) ينظر: أخبار أبي تمام : 56، 79، 101، 127، 174 \. 175، 177.

(25) من ذلك قوله: «ومنزلة عائب أبي تمام . وهو رأس في الشعر \مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن سلكه بعده فلم يبلغه فيه، حتى قيل: مذهب الطائي، \وكل حاذق بعده، ينسب إليه، ويقضي أثره . منزلة حقيرة يصان عن ذكرها الذم، \ويرتفع عنها الوهد». أخبار أبي تمام : 37، وينظر أيضاً: 39، 46.

(26) بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم : 23.

(27) الموازنة : 1-6.

(28) ينكشف ذلك عند المقارنة بين المساحة، التي أفردها الآمدي \لحجة صاحب أبي تمام الأولى . على سبيل المثال .، والتي أخذت من ص: 6 الثلث \فحسب، بينما المساحة التي أفردها الآمدي لحجة صاحب البحتري المقابلة لها \قد امتدت من: 1-7.11، وكذلك الحال في حجة صاحب أبي تمام الثالثة، التي أخذت \ثلاثة أسطر من: 1-13، تقابلها حجة صاحب البحتري، التي امتدت من: 1-13.19، \وينظر أيضاً حجة صاحب أبي تمام في: 1-19، التي تقابلها حجة صاحب البحتري \من: 1-19.22، وقد سار الآمدي على هذا المسلك، في إكرامه لصاحب البحتري في \هذا الحوار، وحرمان صاحب أبي تمام مما يستحقه من الخطاب، والتمكين له . كما \فعل مع (صاحبه)

صاحب البحتري، من الإدلاء بحججه وبراهينه، إلا في موضع واحد \في هذا الحوار، حيث أعطى صاحب أبي تمام ومنحه في الإدلاء بحجته مساحة تمتد \من: 1-37.52، تقابلها حجة صاحب البحتري، التي أخذت من 1-52، النصف فحسب، \فهل كانت (الحيدة) . يا تُرى . تدعو الآمدي إلى ذلك؟ حتى يبني حواره النقدي \على هذا النسق؟

(29) البحتري في ميزان النقد القديم : 45.

(30) ينظر: الموازنة : 1-54.

(31) الموازنة : 1-55. وينظر تعليقه أيضاً على حجة \صاحب البحتري، في سياق نفي صحبة البحتري لأبي تمام، والتلمذة على يديه في: \1-11.13. وهو تعليق ضمنه الآمدي جملة من الحوارات النقدية، التي نقلها عن \àعض الرواة، في تعزيز حجة صاحب البحتري.

(32) يشير الباحث هنا إلى أنه مما يزيد قربنا وتصورنا البعض \أبعاد المناصرة الخفية في الحوار النقدي، لدى بعض النقاد، هو التأمل في بعض \السياقات التاريخية، واتصال بعضها ببعض، ثم ربطها بعد ذلك مجموعةً بهذا السياق \النقدي، من سياقات المثاقفة، الذي بصدده الباحث الآن، من ذلك ما يذكره ياقوت \الحموي، عن علاقة الآمدي هنا بأبي موسى الحامض، الذي كان يشنأ أبا بكر الصولي، \ويتعصب عليه، وعلى شاعره أبي تمام، فقد ذكر ياقوت أن الآمدي كانت له علاقة \وثيقة بالحامض، حمل شيئاً من علمه؛ وتأثره ببعض آرائه، وذلك في: معجم \الأدباء :1-333، وينظر أيضاً: نقد كتاب الموازنة : 106.114، \وإذا تأمل الباحث شيئاً من ذلك، فإن نتيجةً ما ستظهر له، تبدو في انتصار \الآمدي، لبعض آراء شيخه الحامض، الذي كان ينتصر للبحتري، وعرف عنه تعصبه \على أبي تمام، انتصاراً مضاداً لأبي بكر الصولي، الذي قال عن الحامض (شيخ \الآمدي) ما قال.

(33) ينظر: الوساطة : 345، 351، 353، 356، وينظر أيضاً: \المتنبي والتجربة الجمالية عند

العرب، د. حسين الواد: 309.320، \و الذاتية في الوساطة بين المتنبي وخصومه ، د.الجيلاني الغرابي: \15، و المسؤولية النقدية في كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه ، \د.عبدالله بانقيب:41.43.

(34) الوساطة : 370، وينظر: المسؤولية النقدية \في كتاب الوساطة : 48.

(35) الحجاج والمغالطة : 114.115، وينظر ما سماه الفارابي السؤال من أجل (الفحص) بنوعيه، فحص (التعاون والتصاوب)، وفحص (التغالب والتعصب)، في كتاب الجدل، في: المنطق عند الفارابي : 24.25، وينظر: منطق الكلام من المنطق الجدلي الفلسفي إلى المنطق الحجاجي الأصولي :193.197.

(36) الحيوان : 1-3 .

(37) دلائل الإعجاز : 292، وينظر: أسرار البلاغة : 320.

(38) النحو والصرف في مناظرات العلماء ومحاوراتهم، حتى \نهاية القرن الخامس الهجري عرض ونقد ، د. محمد آدم الزاكي: 13.

(39) المرجع السابق: 13.

(40) مجالس العلماء : 72.

(41) المصدر السابق: 157.

(42) السابق: 77. وينظر أيضاً: 121، 136، 139.140، 157.158، \208.

(43) المقابسات : 327.

(44) سر الفصاحة : 294.295، وينظر أيضاً: 226، 339، \405، 417.

(45) ينظر: الحيوان : 1-85.86، وينظر أيضاً: شخصية \الناقد في النقد العربي القديم ، للباحثة: حنان إبراهيم خلوف، رسالة \ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، 2005م، \ص: 86.90.

المبحث الثالث

لغة الحوار النقدي

يؤخذ من تعريف ابن جني للغة بأنها: «أصوات يعبر بها كل قوم من أغراضهم»[(1)]، أن اللغة تحمل في أصلها بُعداً حوارياً ، وأن أيَّ مقام حواري، فإن اللغة تشكل عصبه وعموده، فبها يعبر كل طرف من أطراف الحوار عن رأيه، وهذا ما حدا بأحد الباحثين إلى أن يعرف الحوار: «بأنه فعالية لغوية اجتماعية وعقلانية، غايتها إقناع المعترض العاقل بمقبولية رأي من الآراء»[(2)].

هذا من جهة عامة، وهي قيام الخطاب الحواري في أصله على اللغة، ومن جهة أخرى خاصة تؤخذ أيضاً من تعريف ابن جني السابق للغة تتمثل هنا في: أن اللغة كما أنها مادة الحوار وصلبه، فهي أيضاً الوسيلة التي تكشف لنا عن العدة والعتاد لدى كلِّ طرفٍ من أطراف الخطاب الحواري في التعبير عن رأيه، ومن هنا فإن الباحث يمكن أن يصوغ الاستنتاج الآتي، من منطق ابن جني، وهو: أن اللغة وإن كان شأنها العام هو شأنٌ حواري: (أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم)، فإن من شأنها أيضاً على نحو خاص، أن تكون هي الأدوات الخاصة بكل طرف من أطراف الحوار، يتخذها للتعبير عن رأيه، في هذا المقام من مقامات اللغة، وهو مقام الحوار، الذي قال عنه الدكتور طه عبد الرحمن أنه: «فيه ما ليس في غيره من شعب اللغة»[(3)].

وهنا، يشير الباحث في فاتحة هذا المبحث أن المثاقفة وإن اتسمت بسمة عامة، وهي السمة التفاعلية، في كل مظاهرها لدى النقاد القدماء، إلا أن مقام (الحوار النقدي) من خلال لغته هنا، فيه من الأدوات والتقنيات، ما يميزه عن بقية شعب المثاقفة، وهذا ما يزكي القول بأن لكل نمط من

الخطاب في المثاقفة النقدية لدى النقاد القدماء سمته الخاصة، التي تقيه من التقاطع مع غيره، والتلاشي فيه.

إذا تبين ما سبق، تأتي الإشارة بعد ذلك إلى أن لغة الحوار النقدي، حين تقدَّم هنا للنظر والتأمل، فإن ذلك من أجل الوصول إلى نتيجتين مهمتين ترتبطان بالمثاقفة على نحو عام، وبالحوار النقدي على نحو خاص:

أولاهما: أن الباحث حين يتأمل الشواهد التي امتلأت بها المدونة البلاغية والنقدية، في الإعلاء من قيمة (الحجة) في الحوار، حين تُقدم بأسلوب بليغٍ مقنع، يدرك أن الناقد العربي القديم في مثاقفته الحوارية، كان على وعي في كثير من شواهد هذا المبحث بأن الحوار النقدي إنما هو (خطاب) أو (تخاطب) إقناعي، يدعو إلى التزود بجملة من الأدوات اللغوية، والتقنيات الإقناعية، التي تُظهِر قدرته على الحوار والإقناع، ولذلك تأتي إشارات النقاد والبلاغيين في ذلك صوتاً حادياًلهذا الناقد أن يكون (بليغاً) قبل أن يكون (ناقداً) في خطابه الحواري النقدي(4)، ومن هنا فإن البحث في لغة الخطاب الحواري في مثاقفات القدماء، إنما هو بحث في (بلاغة النقد الحواري) أو هو بحث في (بلاغة الاحتجاج) بعبارة الجاحظ، التي نقلها عن ابن المقفع، حين سأل السؤال الشهير عن البلاغة، فقال: «البلاغة اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الحديث، ومنها ما يكون في الاحتجاج»(5).

الثانية: أن جزءاً مما ينهد له هذا المبحث هو تبيان السمات، التي يتسم بها كل نمط من أنماط الحوار النقدي عن النمط الآخر من خلال اللغة، فما يجده الباحث من أدوات وتقنيات في الخطاب الحواري النقدي التعليمي، يختلف عما يجده الباحث من أدوات وتقنيات خاصة بالخطاب الحواري النقدي الحجاجي، ولا يتأتي ذلك إلا من خلال الفحص لأدوات كل نمط من هذين النمطين فحصاً يستهدف منطوقه ومفهومه.

المطلب الأول: الحوار النقدي دلالياً:

ينتمي الخطاب الحواري في أصله، إلى عمل لغوي من الأعمال اللغوية، التي جاءت لدى أوستين، في نظريته التواصلية (نظرية أفعال الكلام)، وهذا العمل هو عمل (التأثير بالقول)، ذلك أن أوستين

يشير إلى أننا حين نتلفظ بشيء، على نحو عام، فإن ذلك يعني قيامنا بثلاثة أعمال لغوية هي:

1. فعل الكلام- عمل القول: «وهو فعل التكلم بشيء ما»[6]، أي كما يقول الدكتور شكري المبخوت: «إنتاج سلسلة صوتية تعبر عن صيغ لفظية منظمة بحسب قواعد نحوية وتحمل دلالة ما، أي: معنى وإحالة»[7].

2. قوة فعل الكلام- العمل في القول: وهو ما يصاحب عمل القول من قوة تمثل في الدلالة، كالتحذير، أو الإغراء، أو غير ذلك من الدلالات[8].

3. لازم فعل الكلام- التأثير بالقول: «وهو ما يحدثه الفاعل طبقاً لقوله شيئاً ما، يكون القيام به تاماً، وقع الفراغ منه كالحمل على الاعتقاد، والوصول إلى الإقناع»[9].

وإذا ثبت هنا، أن القول الحواري، هو عمل لغوي يقصد به التأثير، فإن النظر في دلالات القول الحواري النقدي هنا، إنما تتم بمعونة النظر في (عمل القول) الحواري أولاً، من الأصول والانتماءات المعجمية، ثم النظر كذلك في (قوة فعل) القول الحواري، وهي الدلالات التركيبية والتصويرية في لغة الخطاب الحواري لدى النقاد القدماء، وهو ما سمته الناقدة أوريكيوني:بـــ(دلائل التحاور)[10]، في الخطاب الحواري.

1. دلالـة المعجـم الحـواري:

يشير بعض الباحثين في تحليل الخطاب، إلى تعريف المعجم من خلال علاقته بالخطاب، بأنه: «مجموع الكلمات التي يتواصل بها فيما بينهم أعضاء مجموعة لسانية»[11]، والدراسات الدلالية في هذا السياق تشير إلى: «أن للدلالة المعجمية دوراً هاماً في توليد العلاقات المعنوية، وتأويلها»[12]، في سياق الخطاب الذي ترد فيه.

وهنا، يؤمن الباحث بأنه إذا كانت اللغة، بألفاظها، ومعانيها المعجمية، هي التي يستجير بها الناقد العربي القديم في بناء حججه النقدية في خطابه الحواري، فإن اللغة أيضاً بحمولتها المعجمية هذه، هي التي تمكّن الباحث من معرفة خصوصية الخطاب الحواري وتميزه عن غيره من أنماط الخطاب في المثاقفة النقدية القديمة، وذلك من خلال النظر فيما تضمنه الخطاب الحواري في مثاقفات القدماء، من ألفاظ تنتمي من خلال دلالتها المعجمية إلى فضاء الحوار ومرادفاته، وهي ألفاظ يمكن أن يطلق عليها الباحث (مصطلحات الحوار)، وذلك لدلالتها عليه، كما أن هذه الألفاظ

يمكن أن تكون من الحضور في الخطاب الحواري النقدي، على مستويين:

. المستوى الخارجي للحوار:

ويقصد بذلك الباحث: الألفاظ التي يدلي بها الراوي، أثناء روايته للحوار النقدي، سواء كان ذلك الحوار بين هذا الراوي نفسه وطرف نقدي آخر، أو بين طرفين آخرين، إذ يعبّر الراوي عن وقوع هذا الحوار بألفاظ، تدل من خلال تلفظ الراوي بها على حوارية هذا الخطاب، فهي ألفاظ خارج الخطاب لكنها في الوقت نفسه دالة على أصل الوجود للخطاب الحواري، من ذلك التعبير عن الحوار بالألفاظ الآتية:

1. **(المناظرة):** وتظهر دلالة هذه اللفظة معجمياً على الحوار النقدي، من خلال المفهوم المعجمي لها، فهي:«لغة من النظير أو النظر بالبصيرة، واصطلاحاً هي النظر بالبصيرة من الجانبين في النسبة بين الشيئين إظهاراً للصواب»[13]. وأما من جهة دلالتها المعجمية على تساوي طرفي الحوار في الكفاءة الحوارية، فإن ذلك يبدو من خلال إشارة ابن منظور بقوله: «وناظره من المناظرة، والنظير المثل، وقيل المثل في كل شيء، وفلان نظيرك أي: مثلك، لأنه إذا نظر إليهما الناظر رآهما سواء»[14]، ويزيد أبو هلال العسكري ما يربط بين المتناظرين من خلال الكفاءة المعرفية الحوارية تحديداً، بقوله: «النظير ما قابل نظيره في جنس أفعاله، وهو متمكن فيها، كالنحوي نظير النحوي، وإن لم يكن له مثل كلامه في النحو أو كتبه فيه»[15].

وبالتأمل في مدونة المثاقفة، تبدو جملة من الشواهد التي تبدأ بلفظ (ناظر) لتدل على حوارية هذا المقام، من ذلك مثلاً، قول الأصمعي: «ناظرني المفضل عند عيسى بن جعفر، فأنشد بيت أوس بن حجر:

وذات هِدمٍ عارٍ نواشرها

تصمت بالماء تولباً جذعاً

فقلت له: هذا تصحيف، لا يوصف التولب بالإجذاع، وإنما هو «جدعاً» والجدع: السيء الغذاء. قال فجعل المفضل يشغب، فقلت له: تكلَّم كلام النمل وأصبْ، لو نفخت في شبور يهودي ما نفعك شيئاً»[16]. ومن ذلك مشهد المناظرة الذي ساقه الصولي بين أبي إسحاق الصولي . إبراهيم بن العباس .، وأحد النقاد، عن داود بن الجراح: «ناظر اليوم أبو إسحاق رجلاً في دولة بني أمية ودولة بني العباس...»[17].

2. **(الملاحاة):** وهي تعني: المنازعة والممانعة والمدافعة بين طرفين في أمرٍ ما، فـ: «لاحيته ملاحاة ولحاءً: إذا نازعته»[18]، ويشير ابن منظور إلى أن: «كل ممانعة ومدافعة ملاحاة»[19].
فهي تعبِّر إذن عن حالة من حالات الحوار، حين يتصاعد بين الطرفين، فيدافع كل منهما عن حجته، ويذود عن رأيه في الحوار.

ويأتي التعبير عن حالة حوارية نقدية بهذه العبارة، من قِبَل أبي بكر الصولي، من ذلك حديثه عن الحوار النقدي، الذي جرى بينه وبين إبراهيم ابن المدبر، والذي عبّر عنه بقوله: «كان إبراهيم بن المدبر يتعصب على أبي تمام، ويحطه عن رتبته، فلاحاني فيه يوماً... فأنشدته، فكأني والله ألقمته حجراً»[20]، وقوله أيضاً عن: «أحمد بن يزيد المهلبي قال: سمعني أبي وأنا ألاحي إنساناً في أبي تمام...»[21].

3. **(المحاجة):** وهي: المغالبة بإظهار الحجة بين طرفي الحجاج[22]، من ذلك قوله µ في حديث الدجال: «إن يخرج وأنا فيكم، فأنا حجيجه»[23]: أي: محاجه ومغالبه بإظهار الحجة عليه[24].

فالمعنى المعجمي للمحاجة هنا يُظهر أنها حالة من التبادل بالحجج بين الطرفين في الحوار، وهو ما عبر عنه القاضي الجرجاني، تجاه المحاجة بين أحمد بن أبي طاهر والبحتري، لما ادعى ابن أبي طاهر على البحتري السرقة، فقال القاضي: «وقد أحسن أحمد بن أبي طاهر في محاجة البحتري، لما ادعى عليه السرق:

والشعر ظهر طريقٍ أنت راكبه

فمنه منشعب أو غير منشعبِ

وربما ضمَّ بين الركب منهجه

وألصقَ الطنبَ العالي على الطنبِ»[25]

4. **(المجاذبة):** وتتمثل في قول الصولي مثلاً: «وجاذبني يوماً بعض من يتعصب على أبي تمام، بالتقليد لا بالفهم، ويقدِّم غيره بلا دراية، فقال: أيحسن أبو تمام أن يقول كما قال البحتري:

تسرَّع حتى قال من شهد الوغى

لقاء أعادٍ أم لقاء حبائب؟

فقلت له: وهل افتض هذا المعنى قبل أبي تمام أحد في قوله:

حن إلى الموت حتى ظن جاهله

بأنه حن مشتاقاً إلى وطنٍ»[26]

وهي تعنى كما هو ظاهر من هذا المثال: المنازعة في أمر من الأمور، فـ: «جاذبته الشيء نازعته إياه، والتجاذب التنازع»[27]. ويبدو وضوح قوة المنازعة هنا في قول أبي بكر الصولي من خلال العلامات التي تلتْ هذه اللفظة (المجاذبة)، حيث يصف الصولي الطرف المجاذب له بالتعصب، والتقليد، وعدم الدراية.

5. **(المساءلة):** تحيل الدلالة المعجمية للفظ السؤال على اتصاله بمقام الحوار، فـ: «سألته عن الشيء: استخبرته»[28]، و: «استخبرْ: سأله عن الخبر، وطلب منه أن يخبر، ويقال: تخبرت الخبر واستخبرته، وتخبرت الجواب، واستخبرته، والاستخبار والتخبر: السؤال عن الخبر، واستخبر إذا سأل عن الأخبار ليعرفها»[29].

وحين تستهل الحوارات النقدية بلفظ (السؤال) بشتى صيغه الصرفية المتنوعة: (سُئل . سَأل . سألت . سألني . سأله)، هذا يعني أن الباحث أمام الوسيلة الأظهر، التي يمكن أن نرى من خلالها علاقة ثقافية نقدية بين طرفي الحوار، عبر قناة (السؤال) الحواري النقدي.

وقد أشار الفارابي في كتابه **الحروف**، إلى السؤال بوصفه أداة من أدوات الحوار، ليس مع الآخر فحسب، بل أيضاً مع الذات، حين تكون سائلة ومسؤولة في آن: «واستعمال السؤال ليس إنما يكون عند مخاطبة الإنسان للآخر، لكن عندما يروي الإنسان فيما بينه وبين نفسه أيضاً، فإنه قد يسأل نفسه وهو نفسه يجيب عن شيء من هذه فيما بينه وبين نفسه، وليس يلتمس أن يستفيد من تلقاء نفسه إلا ذلك العلم الذي كان يؤمل أن يستفيده من غيره إذا سأل عنه»[30]، كما يشير أيضاً إلى السؤال الجدلي في المقام الحجاجي[31]، الذي: «هو ذلك التفاعل الحواري الذي يكون بين ناظرين، كل واحد منهما لا يشعر بما في اعتقاده من نقص، ويتوهم أن ما أدركه هو الصحيح الذي لا يجوز غيره... وهو تفاعل حواري تقع فيه جملة من الأفعال الحوارية من سؤال وجواب، وإقبال وإبطال، ونقض وعناد... إلخ، يختلط في إنجازها احترام الطرق العلمية، باتباع الطرق غير العلمية»[32].

وهنا، يكشف التأمل في مفاتح بعض الحوارات النقدية، المستهلة بلفظ السؤال عن شيء من خصوصية الخطاب الحواري، بوصفه خطاباً قائماً على المساءلة النقدية. من ذلك قول ابن سلام: «سألت بشاراً العقيلي عن الثلاثة، فقال: لم يكن الأخطل مثلهما، ولكن ربيعة تعصبت له، وأفرطت

فيه، فقلت: فجرير والفرزدق؟ قال: كان جرير يحسن ضروباً من الشعر لا يحسنها الفرزدق، وفضّلَ جريراً عليه»[33]، وقول ابن قتيبة: «سُئل الأخطل: أيكم أشعر؟ قال: أنا أمدحهم للملوك، وأنعتهم للخمر والحمر، يعني النساء، وأما جرير فأنسبنا وأشبهنا، وأما الفرزدق فأفخرنا»[34]. وهي شواهد تدل دلالة واضحة على احتفاء الناقد العربي القديم بمبدأ السؤال في مقام المثاقفة النقدية، وأن قدراً كبيراً من المعرفة النقدية لا يتحصل إلا من خلال هذه المساءلة.

إن مثل هذه الألفاظ المعجمية الحوارية: (المناظرة، المحاجة، المجاذبة، الملاحاة، المساءلة) هي من قبيل ما يسمى في النظرية المعجمية عند العرب بالألفاظ المترادفة، التي عرفها السيوطي بأنها: «الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد»[35]. والمتأمل في هذه الألفاظ يجد أن بعضها يملك معنى دالاً على حالة معينة من حالات الحوار النقدي، دون أن يملك هذا المعنى لفظ آخر، لكننا في نهاية الأمر أمام ألفاظ تعبّر بتظافرها وتآزرها عن انتمائها إلى الخطاب الحواري، كما أنها تعبر بهذا التنوع السابق عن نوعٍ من اهتمام النقاد بهذا الخطاب، من خلال التعبير عنه حالة وقوعه بأكثر من لفظ، ولذلك يشير الدكتور طه عبدالرحمن، إشارةً عامة في هذا، تبين: «أن غنى معجم الحوار والمناظرة في اللغة العربية، يدل بحق على تداول العلماء لهذا المنهج الحواري، والتزامهم به أكثر من غيره في تحصيل المعرفة وتبليغها»[36].

. المستوى الداخلي للحوار:

إذا كانت تلك الألفاظ الحوارية السابقة، إنما تتمثل غالباً في مستهل الخطاب، على لسان الراوي للحوار، فإن هناك من الألفاظ المنتمية للخطاب الحواري، لكنها داخل بنية الخطاب، فيما يدور بين أطرافه، مما يمكن تسميتها بـــ(ألفاظ الاستدلال الحواري)[37]، وأهم هذه الألفاظ هي:

1. **(الرأي):** وهو على مستوى الخطاب الحواري، يعني: «كلَّ قول مفيد لحكم معين يصدر من القائل بقصد التعبير عن نظرته في موضوع ما، أو عن موقفه من موضع ما، سواء أطلب منه ذلك أم لم يطلب، وسواء أقصد من ورائه أمراً أم لم يقصد، كما لو جاء عفواً على لسانه»[38].

واستدعاء هذا اللفظ من ألفاظ الخطاب الحواري، إنما يتم في لحظة انتظارٍ متبادلة بين طرفي الحوار، في مقامات متنوعة، في مجالس الخلفاء، وحلقات العلماء، وغيرها مما هي محلٌ (لأهل الرأي) النقدي، من ذلك حين دخل جرير: «على بعض ملوك بني أمية، فقال: ألا تخبرني عن الشعراء؟ قال: بلى، قال: من أشعر الناس؟ قال: ابن العشرين يعني طرفة، قال: فما تقول في امرئ

القيس؟ قال: اتخذ الخبيثُ الشعرَ نعلين، فأقسم بالله لو أدركته لرفعت له ذلاذله، قال: فما رأيك في ابن أبي سلمى؟ قال: كان يبري الشعر، قال: فما رأيك في ذي الرمة؟ قال: قدر من طريف الكلام وغريبه وحسنه على ما لم يقدر عليه حتى أحد صنف الشعر»[39].

ومن ذلك أيضاً ما جاء لدى ابن سلام على صيغة صرفية أخرى، من صيغ هذا النسق الحواري، إذ يذكر ابن سلام كثيّراً، فيقول: «وكان فيه مع جودة شعره خَطَلٌ وعجبٌ، وكانت له منزلة عند قريش، وقدر... وقدم على عبد الملك بن مروان الشام، فأنشده، والأخطل عنده، فقال عبد الملك كيف ترى يا أبا مالك؟ قال: أرى شعراً حجازياً مقروراً، لو ضغطه برد الشام لاضمحل»[40].

2. **(الحجـة):** ذكر ابن فارس أن الحاء والجيم أصل يدل على القصد، ومنه المحجة، وهي جادة الطريق: «ويمكن أن تكون الحجة مشتقة من هذا؛ لأنها تقصد، أو بها يقصد الحق المطلوب، يقال: حاججت فلانا فحججته، أي: غلبته بالحجة، وذلك الظفر يكون عند الخصومة، والجمع حجج، والمصدر حِجاج»[41].

فمن خلال الإشارات الدلالية المتصلة بهذا اللفظ من ألفاظ الحوار، يجد الباحث أن تعلقه بالخطاب الحواري، يتمثل أولاً في إفادة هذا اللفظ الحواري معنى الغلبة: «فيكون مدلوله هو إلزام الغير بالحجة، فيصير بذلك مغلوباً»[42]، كما أن من معانيه إفادة الرجوع أو القصد ثانياً: «فالحجة بهذا المعنى هي الدليل الذي يجب الرجوع إليه للعمل به»[43]. وهو ما جاء في تعليق ابن سلام على الحوار النقدي، الذي جرى بين عمر بن الخطاب وحسان بن ثابت والحطيئة: «فقال عمر لحسان: ما تقول أهجاه؟ . وعمر يعلم من ذلك ما يعلم حسان، ولكنه أراد الحجة على الحطيئة. قال: ذرق عليه»[44].

ومن ذلك ما جاء لدى الآمدي في خطابه الحجاجي، الذي أجراه بين (صاحب أبي تمام) و(صاحب البحتري)، من ذلك قوله: «قال صاحب البحتري: فقد سقط الآن احتجاجكم باختراع أبي تمام لهذا المذهب، وسبقه إليه...»[45]، و: «قال صاحب أبي تمام: «أما احتجاجكم بدعبل فغير مقبول ولا معول عليه...»[46].

3. **الدليـل:** الأصل في معنى الدليل أنه: «ما يستدل به»[47]، ويعرَّفه اصطلاحاً أبو الوليد الباجي بأنه: «ما صح أن يرشد إلى مطلوب»[48].

أما عن وظيفة الدليل في الخطاب الحواري، فإنه يستخدم: «للتحسين من قدر المعرفة، وتخليصها مما يشوبها من النواقص»[49]، بيد أنه في بعض المقامات الحوارية . خاصة الحجاجية: «لِيتمَّ كلٌ من التحسين والتخليص، لابد من وجود طرفين متكافئين من الناحية المعرفية، أحدهما يدلل والآخر يعترض»[50].

ويأتي حضور (الدليل)، والالتفات إليه في مثاقفات النقاد القدماء الحوارية، من خلال ما يجده الباحث من الالتفات على المستوى العام في الخطابات الحوارية، على مستوى العلوم والمعارف الأخرى في التراث العربي، وقد كشف عن ذلك وعلته الدكتور طه عبد الرحمن، مشيراً إلى: «أن موضوع (الدليل) همَّ أغلب علماء المسلمين من متكلمين وأصوليين وبلاغيين ونحويين وغيرهم... ولا بد من ذلك؛ ما دام الاستدلال هو على الحقيقة أصل أصول المنهجية، وما دامت أغلب العلوم الإسلامية لاسيما منها علم الكلام وعلم الأصول وعلم البلاغة، اشتغلت بالمنهجية، إنْ وصفاً أو تحليلاً أو بناء»[51].

وحضور مصطلح الدليل في الخطاب الحواري في مثاقفات القدماء، إنما هو حضور يدل على وعي الناقد بأن سبيل الدليل إنما هو: «سبيلٌ عقليٌّ إقناعي»[52]، يسعى من خلاله أحد طرفي الحوار إلى إقناع الطرف الآخر بدليله. من ذلك قول صاحب البحتري: «فينبغي أن تتأملوا محاسن البحتري، ومختار شعره، والبارع من معانيه والفاخر من كلامه؛ فإنكم لا تجدون فيه على غِزره وكثرته حرفاً واحداً مما أخذه من أبي تمام، وإذا كان ذلك إنما يوجد في المتوسط من شعره فقد قام الدليل على أنه لم يعتمد أخذه، وأنه إنما كان يطرق سمعه فيلتبس بخاطره فيورده»[53]، وفي حوارات الصولي: « فأي دليلٍ على فضل أبي تمامٍ ورياسته يكون أقوى من هذا؟»[54]: «وهذا أدل دليل على علم أبي تمام بالشعر»[55].

رأينا إذن في ما مضى جملة من الألفاظ الحوارية، داخل الخطاب الحواري وخارجه، وهي ألفاظٌ من شأنها أن تسكَّ بتظافرها وتآزرها علاقةً معجميةً ظاهرة، وذلك من خلال اختلافها اللفظي، واشتراكها المعنوي، في الانتماء إلى هذ النوع من الخطاب، وهو الخطاب الحواري[56].

2. دلالة التراكيب في الحوار النقدي:

يأتي النظر في الدلالة التركيبية للحوار النقدي، من خلال ما وجده الباحث من حديث مستفيض للقدماء عن وسائل الإقناع، وأدوات الاحتجاج في الخطاب الحواري[57]، وما تناثر أيضاً لدى

النقاد والباحثين المعاصرين في شأن الحوار من إشارات متنوعة تتعلق بـــ(المنطق الحواري) (58)، أو بـــ(منطق المحادثة) (59)، أو (خطة التخاطب) (60)، وهي: عبارة عن جملة من الأدوات والأساليب التركيبية، التي يعمد إليها كلا طرفي الحوار، أثناء الحوار لهدف إقناعي، ويكون ذلك مثلاً في تضاعيف السؤال والجواب، كما في الحوارات التعليمية، أو بين طيات الحجج المسوقة في الحوارات الحجاجية.

ومن خلال تتبع الباحث وإحصائه لهذه الأدوات، في الخطاب الحواري لدى القدماء، بدتْ هذه الأدوات كثيرةً ومتنوعةً، سواء على مستوى الحضور الكمي، أو المستوى الوظيفي (الكيفي)، في أنماط الحوار النقدي، وأمام هذا المقام المترامي الأطراف، يكتفي الباحث بالنظر في أبرز هذه الأدوات التركيبية حضوراً في الخطاب الحواري، في هذه المثاقفات النقدية القديمة، وذلك يتمثل في الآتي:

1. الوصف:

يأتي الوصف على مستوى الخطاب على أنه: «إنشاءٌ يراد به إعطاء صورة ذهنية عن مشهد أو شخص أو إحساس أو زمان للقارئ أو المستمع»(61).

وللوصف أهميته على مستوى الخطاب الحواري، تتمثل في وجوده وسريانه على مستوى الكلام البشري على نحو عام: «فهو في مستوى الملفوظات لصيق بممارسة الكلام»(62)، نصادفه في الخطابات الحوارية المتنوعة في الحياة الأدبية، والقضائية، والسياسية، والإشهارية، والعلمية، وغيرها، ونعثر عليه في أرقى أنواع الكلام، وفي أبسط المحادثات اليومية، ومرد ذلك كما يقول أحد الباحثين: «إلى أن اللغةَ مادةَ كلامنا ووسيلتَنا إلى مقاربة العالم من حولنا واصفةٌ بطبيعتها»(63).

أما عن وظيفة هذا الأسلوب على مستوى الخطاب الحواري، فتتمثل: «في تحقيق بعض مقاصد المتكلمين سواء كانت جمالية فنية أو تواصلية نفعية، فهو يوضح ويدقق ويعرف، وقد يستعمل وسيلة إلى التأثير أو الإقناع وقد يكون مصدر لذة وإمتاع»(64).

في كثير من الحوارات النقدية، يُقلَّد الشاعر المتميز القوي الغالب، وصف (الفحل) أخذاً من فحولة الإبل، وهو الجمل القوي الضرب(65)، وقد جاء هذا الوصف أول ما جاء في الحوار النقدي بين الحطيئة وكعب بن زهير، حين قال له الحطيئة: «وقد ذهب الفحول غيري وغيرك»(66)، كما جاء

أيضاً في الحوار النقدي، الذي جرى بين الفرزدق وذي الرمة، حين سأل ذو الرمة الفرزدق: «فمالي لا أعد في الفحول؟ قال: يمنعك من ذلك صفة الصحارى وأبعار الإبل»[(67)].

أما عن حضور وصف (الفحولة) لدى الأصمعي في حواراته النقدية مع تلميذه أبي حاتم، فإن مجمل أفكار **سؤالات أبي حاتم** كما يقول أحد النقاد: «تتمحور حول فكرة الفحولة التي حدد الأصمعي بطريقة ضمنية معاييرها وشروطها، دون أن يعرفها بما فيه الكفاية، وربما يعزى ذلك إلى عفوية وتلقائية الحوار بينه وبين تلميذه»[(68)]، ففي كثير من **سؤالات أبي حاتم** يمثُل هذا الوصف: «قلت: فالأعشى، أعشى بنى قيس بن ثعلبة؟ قال: ليس بفحل. قلت: فعلقمة بن عبدة؟ قال فحل. قلت: فالحارث بن حلزة؟ قال: فحل. قلت: فعمرو بن كلثوم؟ قال: ليس بفحل. قلت: فالمسيب بن علس؟ قال: فحل»[(69)].

ولا يقتصر أسلوب الوصف في الحوار النقدي التعليمي على (الفحولة) فحسب، وإن كانت هي أبرز مظاهر الوصف فيه، فهناك الشاعر الموصوف في الحوار النقدي بـــ(الكريم) الذي ورد في جواب الأصمعي، لما سأله أبو حاتم عن عروة بن الورد، فقال: «شاعر كريم وليس بفحل»[(70)]. إضافة إلى الشاعر الفصيح[(71)]، والشاعر الحجة[(72)]، والشاعر الصالح[(73)].

وفي مقام الحوار الحجاجي تبدو دلالة الوصف . تركيبياً . في النهوض بتقوية حجة المحاوِر، والوصول بها إلى مرحلة التسليم والاقتناع، ولذلك يشير الدكتور عبد الله صولة إلى أن: «من مظاهر اختيار المعطيات وجعلها ملائمة للحجاج اختيار النعوت والصفات، فالصفات تنهض بدور حجاجي يتمثل في كون الصفة إذ نختارها تجلو وجهة نظرنا وموقفنا من الموضوع، ويبدو هذا خاصة حين نجد صفتين متناظرتين، ولكنهما متعارضتان»[(74)].

ومن شواهد حضور هذا الأسلوب في الخطاب الحواري الحجاجي النقدي، هذا الحوار الذي يورده الصولي: «قال جرير لبعض الرواة: أسألك بالله من أشعر عندك: أنا أو الفرزدق؟ فقال: والله لأصدُقُك، أما عند خواص الناس وعلمائهم فهو أشعر منك، وأما عند عامة الناس ودهمائهم، فإنك أشعر، فقال: غلبته ورب الكعبة وتقدمته، متى يقع الخاص من العام؟»[(75)].

وفي الخطاب الحجاجي بين صاحب أبي تمام وصاحب البحتري لدى الآمدي، تأتي بعض الأوصاف المتقابلة المتعارضة، لتقوّي من تأثير الحجة النقدية وتزيد من نجاعتها في الحوار، من ذلك (الطائي الأكبر) المقابلة (للطائي الأصغر)، و(الصحبة) مقابلةً (لعدم الصحبة)، وكذلك

(التلمذة)، وهي أوصاف تأتي بمجموعها في أولى عتبات الحوار: «قال صاحب أبي تمام: كيف يجوز لقائل أن يقول: إن البحتري أشعر من أبي تمام، وعن أبي تمام أخذ، وعلى حذوه احتذى، ومن معانيه استقى؟ وتتلمذ له، حتى قيل: الطائي الأكبر والطائي الأصغر...»[76]، ليأتي جواب صاحب البحتري، بقوله: «أما الصحبة فما صحبه، ولا تتلمذ له، ولا روى ذلك أحد عنه، ولا نقله، ولا رأى قط أنه محتاج إليه...»[77]. ومن ذلك أيضاً، وصف صاحب أبي تمام شاعره بـــ(بالأول) و(الإمام)، و(المتبوع): «قال صاحب أبي تمام: فأبو تمام انفرد بمذهب اخترعه، وصار فيه أولاً وإماماً متبوعاً، وشهر به حتى قيل: مذهب أبي تمام... وهذه فضيلة عري عن مثلها البحتري»[78]. يعارض ذلك صاحب البحتري بقوله: «ليس الأمر في اختراعه لهذا المذهب على ما وصفتم، ولا هو بأول فيه ولا سابق إليه، بل سلك في ذلك سبيل مسلم بن الوليد»[79].

وحاصل ذلك كله هو: أن حضور هذا الأسلوب في الخطاب الحواري في مثاقفات القدماء، إنما هو حضور له دلالته التركيبية التي تتمثل في الإقناع المتبادل في طرفي الحوار، ولذلك يتزود به الناقد، ويثري به خطابه الحواري.

2. التعليل:

يأتي من أكثر المظاهر التركيبية حضوراً في سياق التواصل، خاصةً في المقام الحواري، ذلك لأن الحوار مبني . في أصله . على تبادل الآراء، وتلاقي الحجج، وحينها يكون: «إثبات الشيء معللاً آكد من إثباته مجرداً من التعليل»[80]، ولذلك يظهر التعريف الذي قدمه أبو البقاء الكفوي للتعليل اتصاله الوثيق بالإقناع في المقام الحواري: «التعليل: هو أن يريد المتكلم ذكر حكم واقعٍ أو متوقع فيقدم قبل ذكره علة وقوعه»[81].

وفي الحوار النقدي، يأتي هذا الأسلوب بوصفه أداةً من أدوات الإقناع، في المثاقفة الحوارية، تنوعت أدواته، كما تنوعت مقاماته، فحين يكون الحوار النقدي . في نمطه التعليمي . هو الملاذ المعرفي الذي يأوي إليه الناقد المتعلم، لا يعني ذلك أنه يطمح إلى أن تقدم إليه الإجابة النقدية عارية من علتها وأدلتها، بل تُقدّم إليه الإجابة بعلتها، ليكون ذلك أدعى في الإفادة منها معرفياً، وهو ما يظهر لنا في بعض مقامات الحوار بين أبي حاتم وشيخه الأصمعي، من ذلك هذا الحوار، الذي يبرز إلحاح أبي حاتم على استدعاء التعليل في جواب شيخه: «وسألت الأصمعي: من أشعر

الراعي أم ابن مقبل؟ قال: ما أقربهما، قلت: لا يقنعنا هذا. قال: الراعي أشبه شعراً بالقديم وبالأول»[82].

ومن ذلك الحوار النقدي الذي أورده عبد القاهر الجرجاني بين الصاحب بن عباد والأستاذ أبي الفضل: «كان الأستاذ أبو الفضل يختار من شعر ابن الرومي وينقط عليه. قال: فدفع إليَّ القصيدة التي أولها: (أتحت ضلوعي جمرة تتوقدُ) وقال: تأملها، فتأملتها فكان قد ترك خير بيت فيها وهو:

بجهلٍ كجهلِ السيفِ والسيفُ منتضى

وحلمٍ كحلمِ السيفِ والسيفُ مغمدُ

فقلت: لمَ ترك الأستاذ هذا البيت؟ فقال: لعل القلم تجاوزه. قال: ثم رآني من بعد، فاعتذر بعذر كان شراً من تركه. قال: إنما تركته لأنه أعاد السيف أربع مرات. قال الصاحب: لو لم يعد البيت أربع مرات فقال: بجهل كجهل السيف وهو منتضى.. وحلم كحلم السيف وهو مغمدُ لفسد البيت، والأمر كما قال الصاحب»[83]. وهنا يظهر أثر التعليل على مستوى هذا الخطاب الحواري، من خلال امتداد المقام الحواري، وعدم انتهائه، وذلك لأن المخاطَب (الصاحب) لم يسلِّم بالعلة ولم يقتنع بها، فظل الحوار معلَّقاً، إلى حين وصول العلة الحقيقية من أبي الفضل، التي قال الصاحب عنها ما قاله في هذا الحوار.

أما في الخطاب الحجاجي، فيُتخذ التعليل وسيلة إفحام، يعمد إليها أحد طرفي الحجاج، لمحو ما يمكن أن يَعْلَق بحجة الطرف الآخر من سمات إقناعية، تمكنها من القبول والتسليم، من ذلك مثلاً ما ذكره المرزباني في الحوار الذي جرى بين أحمد بن أبي طاهر وعلي ابن يحيى، حيث عاتب علي بن يحيى ابن أبي طاهر انقطاعه عن مجلسه، فقال ابن أبي طاهر: «كنت متشاغلاً باختيار شعر امرئ القيس. فأنكر عليه أبو الحسن قوله هذا، وقال: أمَا تستحي من هذا القول؟ وأيُّ مرذولٍ في شعر امرئ القيس، حتى تحتاج إلى اختياره، واتسع القول بينهما في ذلك، إلى أن قال أبي . أبو عبد الله هارون بن علي . لأبيه أبي الحسن: قد صدقت سيدي في وصف شعر امرئ القيس، ولكن فيه ما يفضل بعضه بعضا. وإلا فقوله:

يا هندُ لا تنكحي بُوهَةً

عليه عقيقتُه أحسبا

مرسعةٌ بين أربَاقه

به عسمٌ يبتغي أرنبا

ليجعلَ في ساقه كعبَها

حذار المنية أن يعطبا

ولستِ بحَزْرَافَةٍ في القَعُود

ولستِ بطياخةٍ أحدبا

ولستِ بذي رثْيةٍ إمّرٍ

إذا قِيْدَ مستَكرهاً أصحبا

أهو مما يختار، ويوصف بهذه الأوصاف، مع ما في هذه الأبيات من حوشي الكلام، وجساء الألفاظ، وخلوه من كثير من الفائدة، قال: فأمسك أبو الحسن»[84].

وتبدو وظيفة التعليل الإقناعية في الحوار النقدي الحجاجي بشكل أظهر، في الخطاب الحجاجي المتبادل بين صاحب أبي تمام وصاحب البحتري. من ذلك أيضاً قول صاحب أبي تمام معترضاً على احتجاج صاحب البحتري برأي دعبل في شعر أبي تمام: «أما احتجاجكم بدعبل فغير مقبول ولا مغول عليه؛ لأن دعبلاً كان يشنأ أبا تمام ويحسده، وذلك مشهور معلوم منه، فلا يقبل قول شاعر في شاعر»[85]. ومثل هذا كثير بين هذين الطرفين[86].

هكذا تُظهِر إذاً، مثل هذه النماذج أن التعليل في الحوار النقدي إنما هو أداة من أدوات التركيب يؤتى بها من قبل الناقد لإقناع الطرف الآخر في الحوار، والتفاتة الناقد إليها في مثاقفته الحوارية، علامة على وعيه بلغة هذا النمط من أنماط الخطاب، وإدراكه على نحو عام أن: «الأصل في الأحكام التعليل، فمتى وجدنا للحكم علة مناسبة أضفناه إليها، أو قسنا عليه ما وجدت فيه»[87].

3. القيـاس:

وهو كما يعرفه أبو هلال العسكري: «أن تأتي بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول، والحجة على صحته»[88].

والحقيقة التي يشير إليها كثير من الباحثين، بشأن القياس في الخطاب، أنه يعد ركيزة من ركائز الخطاب الحواري المهمة، يعمد إليها المتكلم في الحوار، ليقنع المخاطب من خلال قياس أمرٍ بأمر، إذا كان بينهما تشابه، للحصول بعد ذلك على النتيجة التي من أجلها جاء القياس[89]، وفي الخطاب

الحواري: «أياً كانت الصيغة التعبيرية التي يرد بها القياس . إن مقاربة أو تشبيهاً أو استعارة أو غيرها . فإنه يقوم في الربط بين شيئين على أساس جملة من الخصائص المشتركة بينهما»(90).

ويأتي حضور القياس في المثاقفة الحوارية بين النقاد القدماء، من خلال الالتفات العام له من قِبل علمائنا في التراث الإسلامي، والذي أشار إليه كل من الدكتور طه عبد الرحمن والدكتور محمد عابد الجابري، إذ على مستوى الخطاب الثقافي العام في التراث العربي، تزخر المدونة التراثية الإسلامية بالشواهد الدالة على اعتماد كثير من الخطابات الحوارية في بعض الحقول المعرفية الإسلامية على القياس، بوصفه وسيلة إقناع، كما في خطاب المناظرات بين الأصوليين، أو بين الفقهاء، أو النحاة، أو البلاغيين، فلا غرابة إذن أن يكون له هذا الحضور الظاهر لدى علمائنا: «بمختلف اختصاصاتهم يهتمون بالقياس، ليس فقط على صعيد الممارسة، فهم جميعاً يمارسونه بشكل من الأشكال، بل أيضاً على صعيد التنظير له»(91).

والخطاب الحواري النقدي بعد ذلك ليس بدعاً من بين هذه الخطابات المعرفية، في التراث العربي، إذ يبدو اهتمامه بالقياس اهتماماً بوسيلةِ إقناعٍ، تثري مقام المثاقفة الحوارية بين النقاد، سواء في مقام الحوار النقدي التعليمي، أو الحجاجي، واستخدامهم له: «يعني إضافة أمر إلى أمر آخر بنوع من المساواة، إنه ليس عملية جمع وتأليف، بل هو عملية مقايسة ومقاربة»(92).

وبالنظر في شواهد القياس في المثاقفة الحوارية بين النقاد، يظهر للباحث أن حضوره في الحوار النقدي التعليمي يتمثل في سياق الإجابات التي يقدمها الطرف الأعلى في الحوار (الناقد العالم)، ويجري في تضاعيفها شيئاً من المقايسة بين بعض (النصوص) أو بعض (الشخصيات)، والتي تجمع بينهما خصائص أو سمات معينة.

من ذلك مثلاً الإجابة التي يقدمها الأصمعي عن بعض أسئلة تلميذه أبي حاتم في شأن الفحولة والفحول، فقد سأله عن شأن المهلهل: «قال: ليس بفحل، ولو كان قال مثل قوله: (أليلتنا بذي جشمٍ أنيري) كان أفحلهم، قال: وأكثر شعره محمول عليه»(93)، وأيضاً سؤاله له عن الحويدرة: «قال: لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلاً»(94)، وقوله عن ثعلبة بن صعير المازني: «لو قال ثعلبة بن صعير المازني مثل قصيدته خمساً كان فحلاً»(95). فالملاحظ هنا أن الأصمعي قد شفع إجابته النقدية في هذا الحوارات، بإجراء المقايسة بالمِثل، بين ما يسمى في القياس الاستدلالي (الشاهد- النموذج)(96)، من شعر الشاعر، قياساً على ما جاء في شعره من الشواهد الشعرية

الأخرى، التي لم تصل في شعر هذا لشاعر إلى درجة هذا النموذج المقيس عليه، ولذلك يسلّم المتلقي بهذا القياس، لأن: «المقيس عليه لا يستقيم الاستدلال به، إلا إذا كان بمنزلة الأنموذج الأحسن أو الأمثل للصفة التي يراد نقلها إلى المقيس»[97].

وفي الحوار النقدي الحجاجي، يتخذ القياس على أنه الأداة الحجاجية، التي تتجاوز القيام بدور الإقناع البسيط كما في الحوار النقدي التعليمي، إلى القيام بدور الإفحام، أو (التبكيت) بعبارة أرسطو عن القياس ودوره في الجدل[98]، ولذلك يُسمى القياس هنا بالقياس التبكيتي: «وهو القياس الذي يلزم منه نتيجة هي نقيض النتيجة التي وضعها المخاطب»[99].

يحدِّث الأصمعي عن حوار حجاجي، جرى بين خلف الأحمر والشاعر ابن مناذر، وفيها هذا الحوار، تظهر الدعوة الصريحة إلى القياس من ابن مناذر إلى خلف الأحمر، ليقيس شعره بأشعار القدماء : «حضرنا مأدبة وأبو محرز خلف الأحمر وابن مناذر معنا، فقال له ابن مناذر: يا أبا محرز، إن يكن امرؤ القيس والنابغة وزهير ماتوا فهذه أشعارهم مخلدة، فقس شعري إلى شعرهم، واحكم فيه بالحق، فغضب خلف، ثم أخذ صفحة مملوةً مرقاً فرمى بها عليه فملأه»[100]. لذا ظهرت النتيجة الحجاجية بعد ذلك التي عبر عنها خلف بالغضب وما جاء معه.

ومن شواهد ذلك، ما جاء في الخطاب الحجاجي بين صاحب أبي تمام وصاحب البحتري: «قال صاحب أبي تمام: فقد أقررتم لأبي تمام بالعلم بالشعر والرواية، ولا محالة أن العلم في شعره أظهر منه شعر البحتري، والشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم»[101]. يقابله اعتراض صاحب البحتري بقوله: «قد كان الخليل بن أحمد عالماً شاعراً، وكان الأصمعي عالماً شاعراً، وكان الكسائي كذلك، وكان خلف بن حيان الأحمر أشعر العلماء، وما بلغ بهم العلم طبقة من كان في زمانهم من الشعراء غير العلماء، فقد صار التجويد في الشعر ليست علته العلم، ولو كانت علته العلم لكان من يتعاطاه من العلماء أشعر ممن ليس بعالم، فقد سقط فضل أبي تمام من هذا الوجه على البحتري، وصار البحتري أولى بالفضل؛ إذ كان معلوماً شائعاً أن شعر العلماء دون شعر الشعراء»[102].

ففي كلٍّ من خطاب هذين الطرفين، هناك مقيس ومقيس عليه، وهما هنا أبوتمام والبحتري، وهناك جملة من الصفات المشتركة بينهما أبرزها الشعر، والعلم به، والاختلاف في النتيجة القياسية بعد ذلك في نهاية الخطاب، لا يمكن أن يظهر إلا من خلال مثل هذا الخطاب الحجاجي التبادلي، حيث

يتوجه كل طرف هنا بالاعتراض على قياس الطرف الآخر، وعدم التسليم له به، فأبو تمام في القياس الأول ظهر أشعر من البحتري؛ لأنه أعلم منه بالشعر، (والشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم)، بينما لدى صاحب البحتري ظهر البحتري أشعر من أبي تمام؛ لأن (شعر العلماء دون شعر الشعراء).

ومهما يكن، فإن حضور هذا الأسلوب قد بدا في بعض الشواهد الحوارية، كما يقول الدكتور يوسف بكار: «ضرباً من الاجتهاد، يُفزع إليه عند الضرورة تخلصاً من مأزق ما، وحلاً لمشكلة من المشكلات»(103).

4. المجـارات:

أصل المجاراة يدل على الانسياح، يقال: جارى صديقه، إذا حاكاه، ولم يخالفه، وجارى الخصم في المناظرة والجدال مجاراة وجراء إذا وافقه، وأعاد كلامه(104).

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذا الأسلوب من أساليب الحجاج، ولم يسمه، جاء ذلك في تعليقه على الحوار الذي ذكره الله تعالى بين الرسل الدعاة وأقوامهم، في سورة إبراهيم، حين قال أقوامهم: «**إِنْ أَنتُمْ إِلاَّ بَشَرٌ مِّثْلُنَا تُرِيدُونَ أَن تَصُدُّونَا عَمَّا كَانَ يَعْبُدُ آبَآؤُنَا فَأْتُونَا بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ (10) قَالَتْ لَهُمْ رُسُلُهُمْ إِن نَّحْنُ إِلاَّ بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ وَلَـكِنَّ اللّهَ يَمُنُّ عَلَى مَن يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَمَا كَانَ لَنَا أَن نَّأْتِيَكُم بِسُلْطَانٍ إِلاَّ بِإِذْنِ اللّهِ وَعلَى اللّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ (11)**» (سورة إبراهيم: 10.11).

يعلق عبد القاهر: «من حُكمِ من ادّعى عليه خصمه الخلاف في أمر هو لا يخالف فيه؛ أن يعيد كلام الخصم على وجهه، ويجيء به على هيئته ويحكيه كما هو»(105). وقد تبعه في ذلك السكاكي، ونص على تسمية هذا الأسلوب (بالمجاراة) في الخطاب الحواري، إذ يقول عن الآية ذاتها: «أما قول الرسل لهم: «**قَالَتْ لَهُمْ رُسُلُهُمْ إِن نَّحْنُ إِلاَّ بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ وَلَـكِنَّ اللّهَ يَمُنُّ عَلَى مَن يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَمَا كَانَ لَنَا أَن نَّأْتِيَكُم بِسُلْطَانٍ إِلاَّ بِإِذْنِ اللّهِ وَعلَى اللّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ**»، فمن باب المجاراة، وإرخاء العنان مع الخصم، ليعثر حيث يراد تبكيته»(106).

وتأتي شواهد هذا الأسلوب الحواري بين القدماء في مثاقفاتهم الحوارية النقدية، لتبرز صورة أخرى من صور التفات الناقد العربي القديم إلى بعض أساليب الإقناع للآخر، وذلك من خلال مجاراته له، في لحظة تبادله معه، إذ يرخي أحد طرفي الحوار النقدي العنان للطرف الآخر، ليقول

قولته، ويدلي بما يرى أنه قد يقوم مقام الحجة، لينهض الطرف الآخر بعد ذلك في الحوار، مسلَّماً ببعض خطابه، وناقضاً بعضه الآخر، بتعليله ودليله.

يكون ذلك في الحوار النقدي في نمطه التعليمي على نحو ضئيل، كما في موقف أبي حاتم مع شيخه الأصمعي، حين سأله: «قال أبو حاتم: طلب إسحاق بن العباس الهاشمي من الأصمعي رجز الأغلب، فطلبه مني فأعرته إياه، فأخرج منه نحواً من عشرين قصيدة، فقلت للأصمعي: ألم تزعم أنك لم تعرف إلا اثنتين ونصفاً؟ قال: بلى؛ ولكن انتقيت ما أعرف، فإن لم يكن له فهو لغيره ممن هو ثبت أوثقه. قال أبو حاتم: كان الأصمعي من أروى الناس للرجز»(107).

وما يلحظه الباحث هو أن حضور هذا الأسلوب، إنما استفاض في الحوار النقدي الحجاجي، فمن ذلك مثلاً ما أورده أبو الفرج، من حوار الشعبي مع الأخطل في مجلس عبدالملك بن مروان، وذلك حين سأل عبد الملك بن مروان الأخطل: «من أشعر الناس؟ قال: أنا يا أمير المؤمنين، فقلت: (الشعبي) لعبد الملك: من هذا يا أمير المؤمنين، فتبسم وقال: الأخطل فقلت في نفسي خذها اثنتين على وافد أهل العراق، فقلت: أشعر منك الذي يقول:

هذا غلامٌ حسنٌ وجهُه

مستقبلُ الخير سريعُ التمامْ

للحارثِ الأكبر والحارثِ

الأصغر والأعرجِ خيرِ الأنامْ

خمسةُ آباءٍ وهم ما همُ

همُ خير من يشرب ماء الغمامْ

والشعر للنابغة، فقال الأخطل: إن أمير المؤمنين إنما سألني عن أشعر أهل زمانه، ولو سألني عن أشعر أهل الجاهلية لكنتُ حرياً أن أقول كما قلت، أو شبيهاً به، فقلت في نفسي (الشعبي): خذها ثلاثاً على وافد أهل العراق، يعني أنه أخطأ ثلاث مرات»(108)، ومن ذلك أيضاً قول إسحاق الموصلي، لما أنكر عليه الرشيد طعنه في أبي العتاهية، فقال: «يا أمير المؤمنين: هو أطبع الناس، ولكن ربما تحرَّف، أي شيء من الشعر قوله:

هو الله هو الله

ولكن يغفر الله»(109)

هكذا يرشح عن حضور مثل الأسلوب في الخطاب الحجاجي النقدي، أن الإقناع فيه، إنما يحصل من خلال تسليم أحد طرفي الحوار للآخر، برأيه وحجته أولاً، ليتم بعد ذلك ابتلاؤها وتمحيصها، ثم الإدلاء بعد ذلك الحجة التي تنقضها، وتوقف صاحبها على شفا التسليم والاقتناع.

5. ألفـاظ البـديـع:

المتأمل في نظرة القدماء للبديع، يجد أنهم نظروا إليه بوصفه مقوماً من مقومات التأثير على مستوى الخطاب، ليس زينةً أو عرضاً أو زخرفاً مجرداً، والباحث يدلي بهذا وهو يستدعي تعريف القزويني للبديع: «علمٌ يُعرفُ به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة لمقتضى الحال ووضوح الدلالة»[110].

أما على مستوى حضور البديع في الخطاب الحواري، فإن من شأن هذا الوجه البلاغي أن يحدث أثراً بالغاً في الحوار، يتمثل في إبراز القدرة الإقناعية للمتكلم في الحوار، وظهور موهبة التأثير في الآخرين لديه، من خلال ما يظهر في خطابه من ألوان بديعية، يؤكد ذلك الدكتور طه عبد الرحمن، إذ يبين أن حضور بعض أساليب البديع في الخطاب الحواري: «مثل المقابلة والجناس والطباق، وغيرها، ليست طرق اصطناع التحسين والبديع، وإنما هي أصلاً أساليبٌ للإبلاغ والتبليغ»[111].

من هنا، فإن الناقد العربي القديم، حين يدأب في مثاقفته الحوارية على إيثار بعض الألوان البديعية، واستدعائها في خطابه، فإنما يأتي ذلك من وعيه بلغة المثاقفة، وتحسّسه طرق الإقناع والتأثير فيها، إذ يعمد إلى دعم رأيه ببعض الأساليب التي: «تصنف بأنها بديعية، ويقف دورها عند الوظيفة الشكلية، ولكن لها دوراً حجاجياً لا على سبيل الزخرفة، ولكن بهدف الإقناع»[112].

إن الطباق الذي هو: الجمع بين المتضادين في الجملة[113]، حين يأتي في قول الأصمعي، حين سأله أبو حاتم عن عدي بن زيد، في قوله: «سألت الأصمعي عن عدي بن زيد أفحل هو؟ فقال: ليس بفحل ولا أنثى»[114]، هذا الحضور يدل على صحة ما قيل عن استدعاء أي أسلوب بديعي في الحوار النقدي، من أجل الإقناع، فتعبير الأصمعي هذا، يظهر لنا: «أن الفحولة في الشعر هي على النقيض من الأنوثة»[115]، وأن عدي بن زيد ليس هنا أو هناك، إنما في المنزلة التي هي بين هاتين المنزلتين، وهو تعبير من الأصمعي يستمد فعله الإقناعي، من خلال السلوك الشعري لعدي بن زيد؛ إذ: «كان يسكن الحيرة، ويراكن الريف، فلانَ لسانه، وسهل منطقه، فحمل عليه

شيء كثير، وتخليصه شديد»[116]. ومن ذلك أيضاً، ما جاء في حوار أبي حاتم مع أبي زيد الأنصاري، وسؤاله له عن بشار ومروان: «قال أبو حاتم: وسألت أبا زيد مرة عنهما، فقال: مروان أجد، وبشار أهزل، فحدثت الأصمعي بذلك، فقال: بشار يصلح للجد والهزل ومروان لا يصلح إلا لأحدهما»[117].

كما يأتي ذلك أيضاً في الحوار النقدي الحجاجي، مؤدياً الدور ذاته، من ذلك ما جاء في الخطاب الحجاجي بين صاحب أبي تمام وصاحب البحتري: «وأما قول البحتري «جيده خير من جيدي، ورديئي خير من رديئه»، فهذا الخبر . إن كان صحيحاً . فهو للبحتري، لا عليه»[118]: «فشتان ما هما، من حضري تشبه بأهل البدو فلم ينفق في البادية ولا عند أكثر الحاضرة، وبدوي تحضر، فنفق في البدو والحضر»[119].

أما عن حضور السجع في خطاب المثاقفة الحوارية بين النقاد القدماء، فقد كانت الأسجاع مما يلتفت إليها في الخطاب الحواري، يعمد إليها المتكلم ليوقظ في المخاطب انتباهه وإصغاءه[120]، والسجع حين يعرف بأنه: «تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد»[121]، لا يعني هذا التحسين خلوَّه من دورٍ إقناعي وتأثيري يحدثه في المخاطب، ذلك أن الإقناع: «لا غنى له عن الجمال، فالجمال يرفد العملية الإقناعية، وييسر على المتكلم ما يرومه من نفاذ إلى عوالم المتلقي الفكرية والشعورية»[122].

ويمكن أن يتبين ذلك في بعض الإجابات النقدية، التي يقدمها بعض النقاد في الحوار النقدي: «قال أبو عمرو: سئل الأخطل: أيكم أشعر؟ قال: أنا أمدحهم للملوك وأنعتهم للخمر والحمر، يعني النساء، وأما جرير فأنسبنا وأشبهنا، وأما الفرزدق فأفخرنا»[123]، ومنه ما يرويه البحتري عن أحد الشعراء: «وقد سئل عن ضعف مراثيه فقال: كنا نعمل للرجاء، ونحن نعمل اليوم للوفاء، وبينهما بُعد»[124]، ومنه وما يرويه ابن سلام من حوار مع لبيد العامري: «مر لبيد بالكوفة فى بنى نهد، فأتبعوه رسولاً سؤولاً، يسأله من أشعر الناس؟ قال: الملك الضليل، فأعادوه إليه، قال: ثم من؟ قال: الغلام القتيل، يعنى: طرفة. قال: ثم من؟ قال: الشيخ أبو عقيل يعنى نفسه»[125].

وتظهر مثل هذه الأسجاع أيضاً في الخطاب الحجاجي النقدي، إذ يبدو الحُسنُ والإقناع في الأقوال مبتغى كل من طرفي الحجاج، يظهر ذلك في إجابة عمارة بن عقيل عن أبي تمام، حين: «قال له بعضهم: هاهنا شاعر يزعم قوم أنه أشعر الناس طرّاً، ويزعم غيرهم ضد ذلك»[126]، فلما أنشدوه

من شعر أبي تمام قال: «كَمُل والله، إن كان الشعر بجودة اللفظ وحسن المعاني، واطّراد المراد، واستواء الكلام، فصاحبكم هذا أشعر، وإن كان بغيره فلا أدري»[127]. ومن ذلك ما جاء في تعبير صاحب البحتري في وصفه أبا تمام، الذي: «أفرط وأسرف، وزال النهج المعروف، والسنن المألوف»[128]، واستكثر من البديع، حتى صار: «من أعظم ذنوبه، وأكبر عيوبه»[129].

وقد كشف ابن جني ذلك الأثر الجمالي، الذي يجده الباحث في الخطاب إذا كان مسجوعاً، منطلقاً من مبدأ من مبادئ العرب في فن القول: «فأول ذلك عنايتها بألفاظها، فإنها لما كانت عنوان معانيها، وطريقاً إلى أغراضها، ومراميها، أصلحوها ورتبوها، وبالغوا في تحبيرها وتحسينها، ليكون ذلك أوقع لها في السمع، وأذهب بها في الدلالة على القصد»[130]، وضرب على ذلك مثالاً بقوله: «ألا ترى أن المثَل إذا كان مسجوعاً لذَّ لسامعه فحفظه، فإذا هو حفظه كان جديراً باستعماله، ولو لم يكن مسجوعاً لم تأنس النفس به، ولا أنِقتْ لمستمعه، وإذا كان كذلك لم تحفظه، وإذا لم تحفظه لم تطالِب أنفسَها باستعمال ما وضع له، وجيئ به من أجله»[131]. ولو تأمل متأملٌ في بعض الأجوبة النقدية المسجوعة، في بعض شواهد الحوار النقدي في هذا السياق، وجد لها من الحسن والجمال لدى متلقيها، على نحو ذكره ابن جني في شأن بعض الأمثال المسجوعة.

وهكذا تظهر مثل هذه الأساليب والألفاظ البديعية وغيرها[132]، أن حضورها في الخطاب الحواري النقدي بين النقاد في المثاقفة، إنما هو من قبيل الالتفات إلى ما يجعل الخطاب مقنعاً، في مضمونه الحجاجي، وبنيته المنطقية، وأدائه الحسَنِ أيضاً، وهو ما يشير إليه أحد النقاد الحواريين، وهو أوليفي روبول، حيث أثار هذا السؤال: «ماذا نقصد حين نتحدث عن خطاب بليغ، أو عن الملمح البلاغي لخطاب ما؟ ما هو «البلاغي»؟ جوابي هو الآتي: البلاغي في أي خطاب، هو ما يجعله مقنعاً باتحاد المضمون والشكل، أقصد بالمضمون المحتوى الإخباري، والبنية المنطقية للخطاب، وبالشكل كل ما ينبع من الوجدان (الإثارة والتهييج)، كما أقصد البناء (التنظيم) والأسلوب ثم الأداء في آخر المطاف»[133].

3. دلالة الصورة في الحوار النقدي:

تفاوتت تعريفات النقاد والبلاغيين لمفهوم الصورة[134]، فمنهم من يوسع دائرة المفهوم لتشمل الصورة كل عبارة فنية تصويرية، سواء جاءت على سبيل الحقيقة أم على سبيل المجاز، ومنهم من يتوسط فيجعلها تشمل المجاز فقط، لكن بمفهومه الواسع، الذي يشمل التشبيه والاستعارة، والمجاز

المرسل، والكناية، والرمز، ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات أيضاً قديماً وحديثاً أنصار، لكن الاتفاق بين هذه الاتجاهات قائم على علاقة الصورة بالتخييل، وانتمائها إليه، و:«أن الصورة الفنية لا يمكن أن تنفصل عن الخيال»[135].

وإذا كانت علاقة الصورة بالتخييل على هذا النحو، فإن من المهم أيضاً أن يشير الباحث إلى علاقة التخييل بالإقناع، الذي عليه المدار في الحوار النقدي، بين القدماء في مثاقفاتهم الحوارية النقدية، وقد أشار حازم القرطاجني وأدرك بحسه النقدي العلاقة بين التخييل والإقناع، وذلك من خلال بيان المشترك بينهما أولاً، وهو ما سماه: (الفعل في النفس)[136]، ثم من خلال بيان المقام الخاص بكل منهما ثانياً، فالتخييل يختص عادة بالمقام الأدبي، والأقاويل الشعرية، بينما يلتصق الإقناع بالمقام الخطابي، والأقاويل الجدلية[137]، بيد أنه أشار من ناحية ثالثة أنه لا يعني اختصاص كل منهما بمقام، عدم حضوره في مقام آخر، وهذا ما يهمنا هنا، فـ:«استعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ، إذا كان ذلك على جهة الإلماع في الموضع بعد الموضع، كما أن التخاييل سائغ استعمالها في الأقاويل الخطابية في الموضع بعد الموضع؛ وإنما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيراً فيما تتقوم به الأخرى، لأن الغرض في الصناعتين واحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه»[138].

أما عن حضور الإقناع بالتخييل في الخطاب الحواري لدى المعاصرين، فقد أشار الدكتور حميد لحمداني: «إلى أن التخييل له تركيب حجاجي؛ لأنه يعتمد دائماً على الربط بين أشياء العالم، وفق علاقات من قبيل المسلمات العقلية، أو من قبيل ما هو مألوف من الدلالات المتداولة للغة»[139].

وحين تأتي الصورة في الخطاب الحواري النقدي، فإنها تأتي ملبيةً حاجةً من حاجات الناقد الحوارية، في مثاقفته مع الآخر، وهي تمكينه من إقناعه والتأثير فيه، من خلال شكل الصورة أولاً في ملفوظ الناقد، أي: البناء الذي تتشكل به الصورة، أياً كانت، تشبيهية، أو استعارية، تشكّلاً حوارياً من شأنه أن يؤدي إلى الإقناع والتأثير، ومن جهة ثانية تتمثل في مادة هذه الصورة في ملفوظ الناقد في الحوار النقدي، أي: المادة التي يستقي منها الناقد، حين يضمّن رأيه تشبيهاً أو استعارة؛ ويبدو ذلك من خلال التأمل في كلٍّ من دلالة التشبيه والاستعارة، في الخطاب الحواري في مثاقفات القدماء:

1. التشبيــه:

يُعرف بأنه: «العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل، ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس»[140]، وقد قرّب ابن رشيق صورته ومفهومه، فبين أن التشبيه إنما هو: «صفة الشيء بما قاربه، وشاكله من جهةواحدة، أو من جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه كليةً لكان إياه»[141].

وحديث النقاد والبلاغيين القدماء عنه، وعن حضوره: «في كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد»[142]، هذا كله ظاهر مستفيض في المدونة النقدية والبلاغية القديمة والمعاصرة[143]، لكن ما يهمنا هنا، هو الإشارة إلى علاقته بالخطاب الحواري، وأثره الإقناعي فيه؛ وبذلك حدَّث عبد القاهر: «هل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين، حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص المماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم ويريك الحياة في الجماد»[144]، فهو إذن وسيلة من وسائل الإقناع في الخطاب الحواري، يتمثل هذا الإقناع في: «التقريب بين عنصرين من نظامين مختلفين، مع محاولةٍ جاهدة لطمس ما بينهما من فروق»[145].

وتكشف إجالة النظر في هذه الشواهد الحوارية، عن حقيقة مؤداها: أن خطاب المثاقفة الحوارية بين النقاد القدماء قد التفت في بعض مقاماته إلى ما سماه بعض النقاد بـــ(المجاز النقدي) [146]، أو(الخيال النقدي) [147]، وذلك يتمثل في استدعاء بعض المواد الحسية القريبة من الناقد في بيئته الطبيعية، ليضمّن بها رأيه في خطابه الحواري، تجاه قضيةٍ نقدية ما، محاولاً بهذا التشبيه تحقيق الغاية التي يرومها وهي التأثير والإقناع.

يحاور الأصمعي هنا شيخه أبا عمرو بن العلاء، فيقول: «قلت لأبي عمرو بن العلاء: كيف ترى موضع عدي بن زيد من الشعراء؟ قال: كسهيل في النجوم يعارضها ولا يدخل فيها»[148]. و«قيل لجرير: كيف ترى شعر ذي الرِّمة؟ قال: نقط عروس، وأبعار ظباء»[149]، ويشبه ابن المعتز شعر آل أبي حفصة لبعض جلسائه، فيقول: «أشبه لكم شعر آل أبي حفصة وتناقصه حالاً بعد حال؟ فقلنا: إن شاء الأمير. فقال: كأنه ماء أسخن لعليل في قدح ثم استغنى عنه، فكان أيام

مروان الأكبر على حرارته، ثم انتهى إلى عبد الله بن السمط، وقد برد قليلاً، ثم إلى إدريس بن أبي حفصة، وقد زاد برده، وإلى أبي الجنوب كذلك، وإلى مروان الأصغر، وقد اشتد برده، وإلى أبي هذا متوّج، وقد ثخن لبرده، وإلى متوّج هذا، وقد جمد فلم يبقَ بعد الجمود شيء»[150]. و«قال أبو عبيدة: كان ذو الرمة إذا أخذ في النسيب ونعت فهو مثل جرير، وليس وراء ذلك شيء، فقيل له: ما تشبه شعره إلا بوجوه ليست لها أقفاء، وصدور ليست لها أعجاز، فقال: كذا هو»[151].

هنا في مثل هذه النماذج، يُكشف عن الوجه الآخر للناقد العربي القديم، وهو الوجه الإبداعي في الخطاب الحواري النقدي لديه، ولعل التعليقات النقدية التي يداخل بها بعض النقاد على هذه التشبيهات تضيء ملاحظة الباحث هنا، فعلى سبيل المثال، يعلق الصولي على تشبيه أبي عمرو السابق عدي بن زيد (كسهيل في النجوم يعارضها ولا يدخل معها)، بقوله: «يعني أنه يُشبه بها، ويُقعد به عن شأوها ألفاظه الحيرية، وليست بنجدية»[152]، فهو تشبيه يرمي إلى: «القدح في فحولة عدي بن زيد من حيث تأثرها بالانفتاح على الحاضرة، فلم يبلغ لذلك مبلغ الفحول ممن صفتْ ألسنتهم من الدخيل العجمي»[153]. ويعلق الأصمعي على شعر ذي الرمة بقوله: «إن شعر ذي الرمة حلو أول ما سمعه، فإذا كثر إنشاده ضعف، ولم يكن له حسن؛ لأن أبعار الظباء أول ما تُشم يوجد لها رائحة ما أكلت من الشيح والقيصوم والجثجاث والنبت الطيب الريح، فإذا أدمْتَ شمَّه ذهبتْ تلك الرائحة، ونقط العروس إذا غسلتَّها ذهبتْ»[154].

وعلى كثرة التشبيهات الحاضرة في الخطاب الحواري في مثاقفات القدماء، إلا أن الباحث كان مما وجد: أن نمط التشبيه المهيمن هو (تشبيه المعقول بالمحسوس)، الذي: «هو إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة، وذلك أن يكون المشبه عقلياً، والمشبه به حسياً»[155]، ولعل السبب في ذلك، هو السمة التي يتسم بها هذا النوع من التشبيه، والتي أشار إليها الدكتور محمد أبو موسى، فقد أشار وتحدث عن هذا التشبيه، وبين أنه: «فرع من فروع التخييل أو الأقيسة الشعرية، التي يسوقها الشعراء ويحدثون بها ضرباً من الإقناع الأدبي»[156]، وعليه، فيمكن القول هنا بأن حضور هذه التشبيهات في هذه النماذج السابقة إنما جاء لضربٍ من الإقناع النقدي، في شواهد المثاقفة الحوارية هذه بين النقاد القدماء.

---

(1) الخصائص : 1-33، وهذا التعريف الذي قدّمه ابن \جني يلتقي بما أشار إليه باختين في جزئية من جزئيات نظريته: (الحوارية وتعدد \الأصوات)، كما له علاقة أيضاً بما ذكره بعض

النقاد التداوليين وأصحاب نظرية \التواصل، أمثال دوسوسير، ورومان جاكبسون، وهابرماس، في حديثهم عن الوظيفة \التواصلية من وظائف اللغة. يقول باختين على سبيل المثال: «الحقيقة إن لكل \كلمة وجهين، فهي بقدر ما تتحد بكونها صادرة عن مستعمل، تتحد أيضاً بكونها \موجهة إلى مستعمل آخر، إنها تشكل بالضبط حصيلة التفاعل بين المتكلم والسامع». \ الماركسية وفلسفة اللغة ، لميخائيل باختين، ترجمة محمد البكري \ويمنى العيد: 117، وينظر أيضاً: التفاعل في الأجناس الأدبية ، \د. بسمة عروس: 80، و اللغة والخطاب : 43.53، و الفلسفة واللغة، \نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة ، د. الزواوي بغوره: 210، و اللغة، نصوص مختارة ، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: \60.66.

(2) الحجاج المغالطة : 111، وينظر أيضاً الفصل الذي \وسمه الدكتور محمد الشاوش بـ(خطة التخاطب) وأشار فيه إلى ما سماه: (صور إخراج \النصوص القائمة على التخاطب- الحوار) في: أصول تحليل الخطاب : \2-934.

(3) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 27، وينظر \أيضاً ما سماه الدكتور طه عبد الرحمن نفسه بـ(حوارية القول) و(حجاجية القول) \في: « مراتب الحجاج وقياس التمثيل »، مجلة كلية الآداب والعلوم \الإنسانية بفاس ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس، العدد: 9، 1987م، \ص: 8.9، وينظر: البلاغة والاتصال، د.جميل عبدالرحمن: 118، و التواصل، \نظريات وتطبيقات ، سلسلة فكر ونقد بإشراف الدكتور محمد عابد الجابري: \48.50.

(4) إشارات النقاد والبلاغيين في هذا المقام كثيرة، فمن ذلك \حدُّ البلاغة لدى أبي هلال العسكري، بأنها: «دنوّ المأخذ، وقرع الحجة، وقليل \من كثير» كتاب الصناعتين : 22، وقد جعل الجاحظ العناية بالحجة \أسس البلاغة: «البلاغة هي إصابة المعنى، والعقد إلى الحجة مع الإيجاز»، البيان والتبيين : 1-85، ويشير: «كان العرب يمدحون شدة العارضة، وظهور \الحجة». رسائل الجاحظ : 4-151، ونقل عن بعض أهل الهند قوله: «جماع \البلاغة: البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة». البيان والتبيين : \1-68، وعد أبو هلال العسكري، وضوح

الدلالة وقرع الحجة من حدود البلاغة، مستشهداً بقوله تعالى: «وَضَرَبَ لَنَا مَثَلاً وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ \يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ (78) قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنشَأَهَا \أَوَّلَ مَرَّةٍ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ(79)» . كتاب الصناعتين : 23.24، أما عبد القاهر فقد ذكر أن:«التوق إلى أن تقر الأمور قرارها، \وتوضع الأشياء مواضعها، والنزاع إلى بيان ما يشكل، وحل ما ينعقد، والكشف \عما يخفى، وتلخيص الصفة حتى يزداد السامع ثقة بالحجة، واستظهاراً على الشبهة، \واستبانة الدليل، وتبيناً للسبيل، شيء في سُوسِ العقل، وفي طباع النفس». \ دلائل الإعجاز : 34، وهي إشارات تدل من قريب أو بعيد على أن الخطاب \الحواري له بلاغته الخاصة، التي تسهم في نفاذ حجة المتكلم، ونجاعة رأيه.

(5) البيان والتبيين : 1-85، وينظر: بلاغة \الخطاب الإقناعي ، د. محمد العمري: 6 . 8، وأصول تحليل الخطاب: 2-939.

(6) نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأشياء بالكلام ، جون أوستين، ترجمة عبد القادر قينني: 124، وينظر: دائرة الأعمال \اللغوية ، د. شكري المبخوت: 22.32، و نظرية علم الدلالة (السيمانطيقا) ، راث كيمبسون، ترجمة عبد القادر قنيني: 93.94.

(7) نظرية الأعمال اللغوية : 46.

(8) ينظر: نظرية أفعال الكلام العامة : 128.130، \و دائرة الأعمال اللغوية : 42، و نظرية الأعمال اللغوية : \47.

(9) نظرية أفعال الكلام العامة : 141.142، وينظر: \ دائرة الأعمال اللغوية : 65.67، و نظرية الأعمال اللغوية : \47، ويفرق أوستين في هذا السياق بين العمل في القول والتأثير بالقول، فيقول: \«ينبغي أن نميز قوة فعل الكلام عن لازم فعل الكلام، كأن نفرق بين عبارة (في \حال قولي كذا فقد وقع التحذير من جانبي) وبين عبارة (بواسطة قولي كذا، كنت \أقنعته أو كففته عن

العمل)». 142. وينظر أيضاً: الكلمة، دراسة في \اللسانيات المقارنة ، د. محمد الهادي عيّاد: 422.

(10) ينظر: المضمر ، أوريكيوني، ترجمة: ريتا خاطر: \233، وقد جعلت هذه الناقدة الحوارية (دلائل التحاور) في الخطاب الحواري تحت \àاب واسع هو (المحسن البياني التواصلي): 232.

(11) معجم تحليل الخطاب : 583، وينظر: الكلمة، \دراسة في اللسانيات المقارنة : 81.

(12) الأبعاد التأويلية والمفهومية للدلالة المعجمية ، \د. عبد السلام عيساوي: 159.

(13) التعريفات : 231.232، وينظر: لسان العرب : 14، 92، و الكليات في اللغة ، لأبي البقاء الكفوي: 4-263، و في \أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 71.

(14) لسان العرب : 14-293، وينظر: معجم مقاييس \اللغة : 5-444.

(15) الفروق في اللغة : 258.

(16) مجالس العلماء : 14. وينظر: الحيوان : \4- 25.26. والشبور: البوق الذي ينفخ فيه. ينظر الحيوان : 4-27.

(17) تنظر هذه المناظرة في أخبار أبي تمام : 108.109.

(18) لسان العرب : 13-185، وينظر: معجم مقاييس \اللغة : 5-240، و تهذيب اللغة ، للأزهري: 5-154، و الزاهر \في معاني كلمات الناس ، لأبي بكر بن الأنباري: 2-16، و الكامل في \اللغة والأدب : 1-33.

(19) لسان العرب : 13-185.

(20) أخبار أبي تمام : 97.99.

(21) المصدر السابق: 104.105.

(22) ينظر: لسان العرب : 4-38، و معجم مقاييس \اللغة : 2-30.

(23) رواه الإمام مسلم، باب ذكر الرجال وضفته وما معه: 7560، \عن النواس بن سمعان .

(24) لسان العرب : 4-38.

(25) الوساطة : 185.

(26) أخبار أبي تمام : 79.

(27) لسان العرب : 3-101، وينظر: تاج العروس \من جواهر القاموس ، للزبيدي: 22-247، و القاموس المحيط ، للفيروزآبادي: 66.

(28) لسان العرب : 7-97، (سأل).

(29) المصدر السابق: 5-10، (خبر)، وينظر: أسلوبية السؤال، \رؤية في التنظير البلاغي ، د. عيد بلبع: 19، وقد أشار أبو هلال العسكري \وغيره إلى الفرق الدلالي بين لفظ (سأل) وبين غيره من الألفاظ القريبة منه \في الدلالة، مثل (استفهم)، فقال: «إن الاستفهام لا يكون إلا لما يجهله

المستفهم \أو يشك فيه، وذلك أن المستفهم طالب لأنْ يفهم، ويجوز أن يكون السائل يسأل \عما يعلم وعما لا يعلم، فالفرق بينهما ظاهر». الفروق في اللغة : \39. ويضيف أبو البقاء الكفوي إضافة تتصل بدلالة السؤال في مقام المعرفة وتبليغها، إذ يقول: «السؤال: هو استدعاء معرفة أو ما يؤدي إلى المعرفة، والسؤال للمعرفة \قد يكون للاستعلام، وتارة للتبكيت، وتارة لتعريف المسؤول وتبيينه». الكليات : 3-16.

(30) كتاب الحروف : 173.174، وينظر: أسلوبية \السؤال : 51.52، ومنطق الكلام من المنطق الجدلي الفلسفي إلى المنطق \الحجاجي الأصولي : 193.194.

(31) كتاب الحروف : 207، وينظر: كتاب الجدل : \24، وينظر: الكليات : 3-17.

(32) منطق الكلام : 196.197، وينظر: معجم تحليل \الخطاب : 467.

(33) طبقات فحول الشعراء : 2-374، وينظر بعض الحوارات \النقدية المبدوءة بلفظ (سألتُ)، في: الموشح : 62، 92، 93، 94، \والأغاني: 6-650، 7-313، 8-102، 9-127، 9-278.

(34) الشعر والشعراء : 1-459، وتنظر بعض الحوارات \النقدية المبدوءة بلفظ (سُئل) في: طبقات فحول الشعراء : 1-131، \2-375، و البيان والتبيين : 1-85، و الموشح : 82، 211، \374، و دلائل الإعجاز : 252، و الأغاني : 1-84، 3-139، \7-356، 8-78، 8-302، 18-19، 21-48.

(35) المزهر : 1-402.

(36) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 69.

(37) أشار الدكتور طه عبدالرحمن إلى جملة من هذه الألفاظ، مع \àيانه الفروق الدلالية في ما بينها، كالرأي، والدليل، والحجة، والعلة، والحدس، \والسلطان، والبرهان، والشاهد، والبينة. وهي ألفاظ تنتمي كما نجدها إلى مقام \الاستدلال في الخطاب. ينظر: اللسان والميزان : 131. 137.

(38) اللسان والميزان : 133.

(39) الأغاني : 8-208.

(40) طبقات فحول الشعراء : 2-541، وينظر أيضاً: 2-552، \و الموشح : 226، 228، 265.

(41) معجم مقاييس اللغة : 2-29.30.

(42) اللسان والميزان : 137.

(43) المرجع السابق: 137.

(44) طبقات فحول الشعراء : 1-116، وينظر: دلائل \الإعجاز : 121، 383، 397.

(45) الموازنة : 1-18.

(46) السابق: 1-22.

(47) لسان العرب : 5-291 (دلل).

(48) المنهاج في ترتيب الحجاج : 21.

(49) منطق الكلام : 463.

(50) المرجع السابق: 463، وينظر: معجم تحليل الخطاب : \301.301، وينظر أيضاً في مفهوم (الماصدق) في: ضوابط المعرفة وأصول \الاستدلال والمناظرة : 46، وينظر: الحجاج بين المنوال والمثال : \17.

(51) اللسان والميزان : 131.

(52) المرجع السابق: 132.

(53) الموازنة : 1-56.

(54) أخبار أبي تمام : 73.

(55) المصدر السابق: 118.

(56) نظرية علم الدلالة (السيمانطيقا) : 122.

(57) ينظر: المنهاج في ترتيب الحجاج : 23.25، 55.65، \وقد أفاض ابن سينا في كتابه المنطق في أساليب الإقناع في الخطاب، \àعد أن ذكر جملة من المخاطبات الإقناعية، فـ: «أما المشورة. فهي مخاطبة يراد \àها الإقناع في أن كذا ينبغي أن يفعل لنفعه، أو أن لا يفعل لضره. وأما المنافرة: فمخاطبة يراد بها الإقناع في مدح شيء بفضيلة، أو ذمه بنقيصة. وأما المشاجرة: \فمخاطبة يراد بها الإقناع في شكاية ظلم، أو اعتذار بأنه لا ظلم». المنطق : 2-194، وينظر: 2-

245، وينظر: عَلَم الجذل في علم الجدل ، \اللطوفي: 99، 108.

(58) أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 84، وينظر: \ الحوار ومنهجية التفكير النقدي : 35.36.

(59) القاموس الموسوعي للتداولية : 212.

(60) أصول تحليل الخطاب : 2-897.

(61) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : 433.

(62) معجم تحليل الخطاب : 162.

(63) الوصف في النص السردي ، د. محمد نجيب العمامي: \5.

(64) المرجع السابق: 5، وينظر: أسلوبية الوصف والحوار : \31، و موسوعة الحجاج : 1-87، و الوصفية مفهومها، ونظامها، \في النظريات اللسانية ، د. رفيق بن حمودة: 304، 328.

(65) ينظر: لسان العرب : 11-136 (فحل)، و معجم \مقاييس اللغة : 4-478، و«استعارة مصطلح الفحولة»، إبراهيم أسيكار، مجلة جذور ، نادي جدة الأدبي، 4: 23، السنة التاسعة، صفر: 1427هـ: ص113، \و مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين : 1-297.

(66) طبقات فحول الشعراء : 1-104، و الأغاني : \2-157. وقد أشار الدكتور الشاهد البوشيخي إلى أن هذا الحوار هو أول حوار \يذكر فيه وصف (الفحولة). ينظر: مصطلحات النقد

العربي : 1-297.

(67) الموشح : 228، وينظر: الشعر والشعراء : \1-515.516.

(68) استعارة مصطلح الفحولة : 108.109.

(69) سؤالات أبي حاتم : 36.

(70) سؤالات أبي حاتم : 40.

(71) ينظر: السابق: 55، وينظر: استعارة مصطلح الفحولة : \108.109.

(72) ينظر: السابق: 56، و الموشح : 282.

(73) ينظر: السابق: 41.

(74) أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو \éلى اليوم : 238.239، وينظر: موسوعة الحجاج :1-88.

(75) أخبار أبي تمام : 219، وينظر: 60.61، 174، 142.

(76) الموازنة : 1-6.

(77) المصدر السابق: 1-7.

(78) السابق: 1-13.

(79) السابق: 1-14، وينظر: 1-19.22، 1-25، 1-27.

(80) الطراز : 3-138 . 139، وينظر: الإتقان \في علوم القرآن ، للسيوطي: 3-255، و معترك الأقران ، للسيوطي: \1-372.

(81) الكليات : 2-71، وينظر: أساليب التعليل \في اللغة العربية ، لأحمد خضير عباس: 19.20، و بلاغة الاحتجاج العقلي \في القرآن الكريم ، رسالة دكتوراه، د. زينب بنت عبد اللطيف كردي، قسم \البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي ، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام \محمد بن سعود الإسلامية 1-300.301.

(82) سؤالات أبي حاتم : 42، وينظر: الموشح : \106.

(83) دلائل الإعجاز : 554.555.

(84) الموشح : 47.48، وفيه: البوهة: البومة، تضرب \مثلاً للرجل لا خير فيه، ولا عقل له، عليه عقيقته: عليه شعره الذي ولد به، \يريد أنه لا يتهيأ ولا يتنظف والأحسب: من الحسبة، وهي صهبة تضرب إلى الحمرة، \وهي مذمومة عند العرب، والمرسعة مثل التعويذة كان الرجل يضربها على عنقه \مخافة أن يموت أو يصيبه بلاء، والعسم: يبس في الرسع واعوجاج، والأخرب: الذي \لا يتمالك عن الحمق والجهل والاستطالة، والرثية: وجع المفاصل من الضعف والكبر، \والإمّر: الضعيف.

(85) الموازنة : 1-22.

(86) ينظر: المصدر السابق: 1-11، 1-421، 1-154، 1-156، 1-157، 158.159\.

(87) الإكسير في علم التفسير ، لنجم الدين الطوفي: 40\، وينظر: البرهان في وجوه البيان : 73.74.

(88) كتاب الصناعتين : 381.

(89) ينظر: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 115، \و مراتب الحجاج وقياس التمثيل : 18، و بنية العقل العربي : 137\، و كتابة الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج : 62، و بلاغة الاحتجاج العقلي في القرآن : 1-327. ويشير الباحث إلى أن حضور القياس هنا، يأتي \àوصفه أداة تركيبية إقناعية في خطاب المثاقفة الحوارية، وهو بهذا الحضور، \يختلف عن قياس أهل المنطق الأرسطي، ويختلف عن قياس الأصوليين والفقهاء، وهو \ما أشار إليه الدكتور محمد عابد الجابري، إذ يشير إلى أن حضور القياس في \àعض الخطابات المعرفية البيانية كالخطاب البلاغي مثلاً، لا يعني بالضرورة \استخراج نتيجة لازمة عن مقدمتين كما هو في القياس الأرسطي: «بل يعني إضافة \أمر إلى أمر آخر بنوع من المساواة. إنه ليس عملية جمع وتأليف، بل هو عملية \مقايسة ومقاربة». بنية العقل العربي : 138، وهذا ما وجده الباحث \في الخطاب الحواري بين النقاد، إذ القياس يأتي بوصفه أداة إقناع، تقارب بين \حكمين نقديين أو نصين أو شخصيتين كما سيأتي في الشواهد.

(90) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 98.

(91) بنية العقل العربي : 137، وينظر: في أصول \الحوار وتجديد علم الكلام : 97.99، و تجديد المنهج في تقويم التراث : 344.347.

(92) بنية العقل العربي : 138.

(93) سؤالات أبي حاتم : 41، والقصيدة اختارها الأصمعي \في الأصمعيات: 173.

(94) المصدر السابق: 40.

(95) السابق: 42.

(96) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 101.

(97) المرجع السابق: 109.

(98) ينظر: كتاب الخطابة ، ترجمة عبدالقادر قنيني: \174.

(99) الحجاج والمغالطة : 65.

(100) الموشح : 184، وينظر: الأغاني : 18- \189.180.

(101) الموازنة : 1-25.

(102) الموازنة : 1-25، وينظر في هذا أيضاً: 1-27، \1-37، و الوساطة : 14.15، و أخبار أبي تمام : 102.

(103) «المقايسة النقدية قبل القاضي الجرجاني»، د.يوسف بكار، \ مجلة آفاق الثقافة والتراث ، السنة:3، ع:11، رجب: 1416هـ، ص: 54.

(104) ينظر: لسان العرب : 3-134 (جرا)، و معجم \مقاييس اللغة : 1-448 (جرى)، و الأصول شرح تلخيص مفتاح العلوم ، \الابن عرب شاه: 1-560.561، و بلاغة الاحتجاج العقلي في القرآن : \1-90.92.

(105) دلائل الإعجاز : 333.

(106) مفتاح العلوم : 405 . 406، وينظر الإيضاح : 124، و التلخيص بشرح البرقوقي : 146، و عروس الأفراح ، \للسبكي (ضمن شروح التلخيص): 2-218.219، و المطول : 398، وقد قال \السعد عند هذا الأسلوب أيضاً: «مجاراة الخصم: التسليم ببعض مقدماته». شرح \التلويح على التوضيح : 1-66، وقد عقد السيوطي فصلاً في اشتمال القرآن \على مختلف الأدلة والبراهين وأساليب الإقناع، عرض فيه شيئاً من أساليب الإقناع \في القرآن، منها أسلوب المجاراة. ينظر: معترك الأقران : 1-351، \و الإتقان : 4-57، وقد سماه بعض العلماء بـــ(التنـزل) للخصم \في الحجاج، من ذلك البقاعي في نظم الدرر : 5-498.

(107) سؤالات أبي حاتم : 45، وينظر: الموشح : \273، وينظر أيضاً تعليق الأصمعي على أبيات العباس بن الأحنف التي ذكر فيها \الحسن البصري، في: الموشح : 357.

(108) الأغاني : 11-24.

(109) الموشح : 323، وينظر أيضاً: 337، 47، و الشعر \والشعراء : 2-586، و البيان والتبيين : 1-205.

(110) الإيضاح : 317، ويرى الباحث أن التأثير والإقناع \àالبديع في الخطاب الحواري، يتم في كلا شقي البديع اللفظي والمعنوي على حد \سواء، ذلك أن تقسيم القزويني البديع إلى قسمين، بديع لفظي، وبديع معنوي، \لا يعني انفصال اللفظ عن المعنى، والعناية بتحسين أحدهما على

حساب الآخر، \فالعناية بتحسين اللفظ بديعياً في حقيقته عناية بتحسين المعنى أيضاً، وهذا \هو منطق النقاد القدماء، في إشاراتهم إلى تلاؤم اللفظ مع المعنى، وهو العلامة \الحقيقية على حصول التأثير في المتلقي في الخطاب، وقد أشار ابن جني إلى أن \éصلاح العرب القدامى للألفاظ هو في حقيقته إصلاح للمعاني: «لما كانت الألفاظ \للمعاني أزمة، وعليها أدلة، وإليها موصلة، وعلى المراد منها محصلة، عنيت \العرب بها فأولتها صدراً صالحاً من تشقيفها وإصلاحها». الخصائص : \1-317، وابن رشيق في تعريفه للبلاغة، يلمح إلى ربط التحسين اللفظي بالإقناع \والتأثير: «البلاغة إهداء المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ». العمدة : 1-392، وينظر: دفاع عن البلاغة ، لأحمد حسن الزيات: 17، \و بلاغة الاحتجاج العقلي في القرآن : 2-473.474.

(111) اللسان والميزان : 290، وينظر: مراتب الحجاج \وقياس التمثيل : 18، و موسوعة الحجاج : 1-139، و الحجاج \في الشعر العربي القديم، بنيته وأساليبه ، د. سامية الدريدي: 120.121.

(112) موسوعة الحجاج : 1-139.

(113) ينظر: الإيضاح : \317، و معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، د. \أحمد مطلوب: 2-252.253.

(114) سؤالات أبي حاتم : 37 ، وينظر: الموشح : \92، وينظر: استعارية مصطلح الفحولة : 114 . 116.

(115) استعارية مصطلح الفحولة : 114.

(116) طبقات فحول الشعراء : 1-140، وينظر: الموشح : 92، و العمدة : 1-161.

(117) الأغاني : 3-142، وينظر: الموشح : \317.

(118) الموازنة : 1-11.

(119) المصدر السابق: 1-27، والكلام لصاحب البحتري.

(120) ينظر: موسوعة الحجاج : 1-141.

(121) المثل السائر ، لابن الأثير: 1-195، وينظر: الطراز : 3-12، و معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : 2-144.145.

(122) الحجاج في الشعر العربي القديم : 120، وينظر: \ البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول ، د.محمد العمري: \218.

(123) الشعر والشعراء : 1-459، وينظر: الموشح : \226.

(124) الأغاني : 21-48.

(125) طبقات فحول الشعراء : 1-54.

(126) أخبار أبي تمام : 59.

(127) أخبار أبي تمام : 61.

(128) الموازنة : 1-14.

(129) المصدر السابق: 1-18.

(130) الخصائص : 1-215.216.

(131) المصدر السابق: 1-216.

(132) يظهر ذلك مثلاً في أسلوب (التقسيم): «وهو أن تذكر شيئاً \اذا جزأين أو أكثر ثم تضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له عندك». مفتاح \العلوم : مثال ذلك قول دعبل لما سئل عن شعر أبي تمام: «قال: ثلث شعره \سرقة، وثلثه غث، وثلثه صالح». أخبار أبي تمام : 36، و الموازنة : 1-19، كما أن من أساليب البديع في الخطاب الحواري النقدي بين القدماء، \أسلوب العكس والتبديل، وذلك بأن تعكس الكلام، فتجعل في الجزء الأخير ما جُعل \الجزء الأول. ينظر: كتاب الصناعتين : 385، و بديع القرآن : \111، وله من القوة الحجاجية، ما نجده مثلاً في حوار أبي تمام مع أبي سعيد \الضرير، حين قال له: «يا أبا تمام: ولم لا تقول من الشعر ما يعرف؟ فقال: \وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟ فأفحمه». أخبار أبي تمام : \72.

(133) البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول : 218.

(134) وقد بدأ هذا التفاوت، منذ أول تناول نقدي صريح للصورة، \الذي كان من قبل الجاحظ، في قوله عن الشعر: «فإنما الشعر صناعة، وضرب من \النسج، وجنس من التصوير». الحيوان : 3-132، وقد أخذ عبد القاهر \àعد ذلك هذا المصطلح فشققه وفتقه، وتوسع في أثره ووظيفته في الخطاب، فقال: \«وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتكرناه فينكره منكر، بل هو مستعمل \مشهور في كلام العرب، ويكفيك قول الجاحظ: «وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير». \ دلائل الإعجاز : 509، وقد ربط في إثر ذلك بين الكلام والتصوير: \«ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر \عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير

والصوغ فيه، كالذهب والفضة يصاغ منها خاتم \أو سوار». دلائل الإعجاز : 254.255، وقد تحدث . وهذا هو الأهم \. عن أثر الصورة، وفعلها في النفوس، فبين أنها: «تفعل فعلاً شبيهاً بما يقع \في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت \والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتروق وتؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة \غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى \شأنه... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصورة، ويشكله من البدع». أسرار \البلاغة : 342.343، وأما تعريفات النقاد المعاصرين للصورة فإنها كما \الدكتور عبد الله صولة، بعد عرضها: «لا تكاد تضيف شيئاً إلى ما قاله الأقدمون \عن وظيفة الصورة الفنية في الكلام، من أنها لجعل الغائب مشاهداً، ولإظهار \المجرد في شكل المحسوس، ولتقوية الشعور لدى المتلقي بحضور الأشياء من أجل \حمله على الإقناع وللتأثير فيه» الحجاج في القرآن : 495، ولهذا \آثر الباحث الاكتفاء بشيء مما قاله أبرز النقاد القدماء عن الصورة، وأثرها، \ومحيلاً على ما قاله المعاصرون عنها، مفهوماً، وبناءً، وأهميةً، ووظيفة، \في: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر عصفور: \281.286، 364.368. و الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، \د. محمد الولي: 15.18، 293.295، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً ، د. أحمد دهمان: 127.133، و في المصطلح النقدي ، د. أحمد مطلوب: 201.204، و مفهوم الخيال، ووظيفته في النقد القديم \والبلاغة ، د. فاطمة سعيد حمدان: 278.284.

(135) مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة : \290.

(136) ينظر: منهاج البلغاء : 18، وينظر تعليق الدكتور \محمد أبو موسى على ذلك، في: تقريب منهاج البلغاء : 40.41.

(137) ينظر: منهاج البلغاء : 62، وينظر: تقريب \منهاج البلغاء : 217.

(138) منهاج البلغاء : 361، وينظر: تقريب منهاج \البلغاء : 218، وقد أشار الدكتور حميد

الحمداني إلى أننا يمكن أن نتحدث \عن مستويين من مستويات الإقناع في الخطاب، وهما: «إقناع بواسطة الروابط ومجموع \العلاقات المنطقية والحجاجية، روابط نحوية، وروابط تداولية حجاجية، وإقناع \àواسطة التخييل، تخييل جزئي (تشبيه . استعارة . كناية . مجاز)، تخييل كلي \ (الطابع التمثيلي العام للنص)». «الإقناع بواسطة التخييل»، د. حميد لحمداني، \ مجلة جذور ، النادي الأدبي بجدة، جمادى الآخرة، 1421هـ . سبتمبر: \2000م، ج: 4، م: 2، ص: 54.55.

(139) «الإقناع بواسطة التخييل»: 59، وينظر: الصورة الفنية \في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر عصفور: 368، و الحجاج في القرآن : 481، 489.

(140) النكت في إعجاز القرآن ، للرماني: 80.

(141) العمدة : 1-286، وينظر: الإيضاح : \4-16.

(142) الكامل في اللغة والأدب : 2-996.

(143) ينظر: الكامل في اللغة والأدب : 2-948، و البرهان في وجوه البيان : 107.108، و أسرار البلاغة : 130، و المثل السائر : 2-130.131، و الإكسير في علم التفسير : 132، و التصوير البياني ، د.محمد أبو موسى: 40.41.

(144) أسرار البلاغة : 132، وينظر: المثل السائر : 1-378، و الحجاج في الشعر العربي القديم : 253، و بلاغة \الاحتجاج العقلي في القرآن : 2-451.

(145) الحجاج في الشعر العربي القديم : \253، وينظر: بلاغة الاحتجاج العقلي في القرآن : 2-451.

(146) ينظر: جدلية المصطلح والنظرية النقدية : 55، \60، و مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي : 705.

(147) مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي : \743.

(148) الموشح : 91.

(149) المصدر السابق: 225، وينظر: طبقات فحول الشعراء : \2-551، و الأغاني : 18-19.20.

(150) السابق: 372.

(151) السابق: 232، وينظر أيضاً : 443، 444، 445، 447، 450، و الأغاني : 8-299.

(152) الموشح : 91.

(153) مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي : \709.

(154) الموشح : 226، وينظر: جدلية المصطلح والنظرية \النقدية : 85.86.

(155) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : 2-206.

(156) التصوير البياني، دراسة تحليلية لسائل البيان : \179.

2. الاستعــارة:

يمكن أن يؤخذ من تعريف عبد القاهر للاستعارة، أنها وسيلةٌ تصويرية ليست حكراً على الشاعر في قصيدته، بل هي أسلوب مشاع للشاعر وغيره: «اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الموضع اللغوي معروف، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه، نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية»(1).

وتشير كثير من الدراسات النقدية الحديثة إلى أن الاستعارة تأتي بوصفها وسيلة تواصل قبل أن تكون وسيلة بيان، وأداة حوار وإقناع قبل أن تكون أداة نقل وإلماع، وعملاً من أعمال التفكير والتأمل، قبل أن تكون عملاً من أعمال التمثيل والتصوير، من ذلك ما أشار إليه كل من جورج لاكوف ومارك جونسون في كتابهما **الاستعارات التي نحيا بها** بقولهما: «تمثل الاستعارة بالنسبة لعدد كبير من الناس أمراً مرتبطاً بالخيال الشعري والزخرف البلاغي، إنها تتعلق في نظرهم، بالاستعمالات اللغوية غير العادية، وليس بالاستعمالات العادية... وعلى العكس من ذلك فقد انتبهنا إلى أن الاستعارة حاضرة في كل حالات حياتنا اليومية»(2).

أما عن وظيفة الاستعارة في الخطاب، فقد أشار النقاد في هذا إلى أن الاستعارة تأتي في الخطاب، محملةً بجملة من الوظائف، منها الوظيفة الإخبارية(3)، والإيضاحية(4)، والجمالية(5)، والمعرفية(6)، غير أن الوظيفة التي تهمنا هنا، المتصلة بالخطاب الحواري هي الوظيفة الإقناعية، وهي الوظيفة التي أشار إليها بعض نقاد النظرية الحوارية والحجاجية، حيث تحدثوا عن الاستعارة بوصفها: «وسيلة حجاجية توفر مجموعةً من الخصوصيات فيما يتعلق بعمليات الفهم والإفهام والإقناع والتأثير»(7).

وقد قدم الدكتور طه عبد الرحمن في سياق هذه الوظيفة للاستعارة، مقاربة نقدية مهمة وثرية، تتمثل خلاصتها في: «أن القول الاستعاري قول حواري، وحواريته صفة ذاتية له. وقول حجاجي وحجاجيته من الصنف التفاعلي نخصه باسم (التحاج)، وقول عملي وصفته العملية تلازم ظاهره البياني التخييلي»(8).

وسينجمُ عن التأمل في هذه الشواهد شيءٌ من ملامح الحضور للجمالي مع الحجاجي في خطاب المثاقفة الحوارية بين النقاد، وأن هذا الحضور إنما هو حضورُ تعاضدٍ وتتآزرٍ بينهما من شأنه أن

يفي لمطلب الناقد في مثاقفته وهو التأثير والإقناع.
يحدث العباس بن خالد البرمكي عن أبي تمام: «أول ما نبغ أبو تمام الطائي، أتاني بدمشق يمدح محمد بن الجهم، فكلمته فيه فأذن، فدخل عليه، وأنشده، ثم خرج، فأمر له بدراهم يسيرة، ثم قال: إن عاش هذا ليخرجن شاعراً، فقلت وما ذاك؟ قال: يغوص على المعاني الدقاق، فربما وقع من شدة غوصه على المحال»[9]، و: «قيل لنصيب: هرم شعرك. قال: لا، والله ما هرم، ولكن العطاء هرم»[10]، وفي حوار الفرزدق مع النوار، يسألها الفرزدق: «كيف شعري من شعر جرير؟ قالت: قد شركك في حلوهِ، وغلبك على مرّه»[11].
وفي مقام الحجاج النقدي، نقرأ الحوار الذي عارض فيه أحد النقاد رأيَ الصولي في أبي تمام فقال: «أيحسن أبو تمام أن يقول كما قال البحتري:
تسرع حتى قال من شهد الوغى
لقاء أعادٍ أم لقاء حبائب؟
فقلت له: وهل افتض هذا المعنى قبل أبي تمام أحد في قوله:
حنَّ إلى الموت حتى ظن جاهله
بأنه حن مشتاقاً إلى وطن»[12]
و: «قيل للبحتري يوماً: إن الناس يزعمون أنك أشعر من أبي تمام، فقال: والله ما ينفعني هذا القول، ولا يضر أبا تمام، والله ما أكلت الخبز إلا به! ولوددت أن الأمر كما قالوا، ولكني والله تابع له، آخذ منه، لائذ به، نسيمي يركد عند هوائه، وأرضي تنخفض عند سمائه»[13].
فغير خافٍ بعد هذا، أن مثل هذه النماذج نستطيع أن نستنتج منها نتيجتين، أولى تقول: بأن حضور هذه الاستعارات في الخطاب الحواري النقدي القديم، إنما هو في أصله حضورٌ للخيال النقدي، لدى الناقد العربي القديم في خطابه الحواري، وأن هذا النوع من الخطاب النقدي له ما لبقية الخطابات الأخرى، من حضور لثنائية الحقيقة والمجاز، فالمثاقفة حين يقال عنها: إنها (تبادل معرفي)، لا يعني هذا استغناء هذا التبادل عن الأسلوب الجميل، الذي هو ـ بعبارة جرجانية ـ يعبّر عن: «فضل بعض القائلين على بعض من حيث نطقوا وتكلموا وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد»[14].

كما تُظهر هذه الاستعارات الحوارية نتيجةً أخرى، تتمثل في: هذه العلاقة بين الناقد، وبيئته الطبيعية من حوله، واستفادته من بعض مفرداته، فالنسيم البحتري يركد أمام الهواء التمامي، كما أن الأرض البحترية تنخفض أمام السماء التمامية، والشاعر غواص، وشعره يهرم، وقصيدته لها ما للطعوم، من حلاوة ومرارة، وهكذا...، تُوظَّف بعض عناصر البيئة الطبيعية في البيئة النقدية هناك توظيفاً جمالياً، رأينا شيئاً منه في الشواهد السابقة.

بقي على وجه الختام، أن يشير الباحث إلى: أننا حين نتأمل هنا جانباً من جوانب ذاتية الناقد، وهو جانب التكوين والتنشئة النقدية، والبناء اللغوي والبلاغي في شخصيته، سنجد أن التفات الناقد العربي القديم إلى (الجمالي) في خطابه الحواري، إنما هو التفات فطرة لا ترف، وطبيعة لا صناعة، فالبيئة النقدية العربية، هي بيئةُ بلاغةٍ وفصاحةٍ، قبل أن تكون بيئةً بلاغيةً ونقدية، ولذلك يمكن أن تُردَّ هنا بلاغة الناقد في خطابه الحواري. خاصة ما يتعلق بحضور بعض الأساليب التصويرية والبديعية لديه. إلى أثرٍ من آثار هذه البيئة البلاغية في خطاب هذا الناقد، ولا غرو في ذلك؛ فإذا كان من شأن هذه البيئة تجاه الشاعر، أن تصقل موهبته الأدبية، وتدفعه إلى مضايق الشعر ليبدع، فمن شأنها كذلك تجاه الناقد، في إثراء موهبته اللغوية في خطابه النقدي.

هذا، وإذا كانت المستويات الدلالية الثلاثة (المعجمي، والتركيبي، والتصويري)، في لغة الحوار النقدي، قد كشفت لنا عن البناء اللغوي العام، الذي اتسم به الخطاب الحواري بين النقاد القدماء، وبعض أدواته اللغوية الخاصة به، وهو ما سماه باختين (العلاقة بين الخطابات) في نظريته الحوارية، فإن ما بقي هنا هو ما سماه في الحوارية: (العلاقة بين المتخاطبِين)[15]، وهو ما سيبدو لنا في المستوى التداولي في لغة الحوار النقدي.

المطلب الثاني: الحوار النقدي تداولياً:

يشير الدكتور طه عبد الرحمن إلى أن هناك أصولاً عامة، تشترك جميع الاتجاهات الحوارية في التسليم بها، ذكر منها: «أن الحوار أصناف مختلفة، فمنه المجادلة، والمناقشة، والمناظرة، والمباحثة، والمفاوضة، والمخابرة (بمعنى البحث عن الخبر)» [16]، و: «أن للحوار قواعد مختلفة، نحو قواعد التعبير، وقواعد التسليم، وقواعد التوظيف، وقواعد المآل، فضلاً عن قواعد التعارف، وقواعد الإخبار، وقواعد المناسبة»[17]، ثم أشار بعد ذلك إلى قضية مهمة، هي موضوع هذا المطلب، وهي قضية العلاقة التخاطبية بين المتحاورين، ، فبين أن هذه: «العلاقة

التخاطبية هي علاقة أصلية، بمعنى أنها سابقة على كل العناصر الداخلة في تكوين الممارسة التواصلية، ومؤسسة لها جميعاً»[18].

وهذا المطلب اللغوي الحواري، ينطلق من فكرة مركزية من أفكار البحث التداولي الحواري، أشار إليها باختين، وهي أن دراسة هويات المتحاورين من خلال ملفوظاتهم في الخطاب الحواري، إنما هو اختيار منهجي، ينتقل باللغة من دراسة أبنيتها الداخلية . المعجمية والتركيبية والتصويرية .: «إلى دراستها دراسةً حيوية تتيح وصف البعد التفاعلي فيها، وتعدّها كائناً حياً داخل مجموعة يحيا أفرادها في كنف التفاعل والتحاور المستمرين»[19].

وهنا، يبدو الالتفات إلى ما قيل سابقاً في أنماط الحوار النقدي، والتذكير بمفهوم كلٍّ من الحوار النقدي التعليمي، والحجاجي، هو الوسيلة المثلى للكشف عن طبيعة العلاقة بين أطراف الحوار النقدي في المثاقفة، وتبيّن سمات كل طرف. فحين يقال عن الخطاب الحواري التعليمي، إنه: «خطاب مرن، ينهض على علاقة عمودية بين من يمتلك المعرفة والأجوبة، ومن يفتقر إليهما، فيكتفي بالسؤال»[20]، ويقال عن الحوار الحجاجي إن: «قوامه تساوي طرفي المحاورة في المعرفة، وتبادل المواقع في طرح السؤال والإجابة عنه بصرف النظر عن نتيجة الحوار»[21]، هذا يعني أننا بعد ذلك أمام طرفين حواريين، عليهما ينشأ الحوار:

1. المحاوِر المتعلِّم والمحاوَر العالِم:

في مقام من مقامات المثاقفة الحوارية النقدية القديمة، ينزع الحوار النقدي فيه منزعاً تعليمياً، إذ يستهل الحوار النقدي، بمبادرة تتخذ (السؤالَ) شكلاً لها، السؤال بمعناه الحواري الأصلي، الذي يوضحه ميشال مايير في نظريته (المساءلة) الحوارية، بأنه هو الذي: «يعني غالباً أن المتكلم يرغب في أن يعرف»[22]، ثم بعد ذلك يبادره المخاطَب (العالِم) بالجواب.

وهذه السمة العامة لمستوى العلاقة بين المتحاورين في خطاب المثاقفة الحوارية، تعني أولاً أننا أمام (محاوِرٍ متعلم) وهو الطرف المتكلم المبادر بالسؤال[23]، و(محاوَر عالم)، وهو الطرف المخاطَب المتفاعل مع السؤال إبداء الجواب، كما تعني أيضاً أننا أمام المبدأ اللغوي الحواري، الذي يميّز هذا المستوى من العلاقة بين المتحاورين، وهو مبدأ (السؤال)، الذي سبق معناه المقصود، وما ينتج بعد ذلك هو: أننا سنكون أمام علاقة (حوارية تعليمية مباشرة) بين هذين الطرفين في الحوار النقدي؛ تستمد حواريتَها من هذا التبادل والتفاعل بين السائل والمجيب، وتعليميتَها من

طبيعة الذات النقدية السائلة في هذا المقام، فهي (ترغب في أن تعرف)، كما أنها علاقة مباشرة؛ لاعتمادها على الحضور الحقيقي المباشر القريب بين الطرفين المتحاورين.

وما يهم الباحث في هذا السياق التداولي الحواري، هو النظر في أثر اللغة على مستوى بناء العلاقة الحوارية التعليمية بين المحاوِر والمحاوَر، في بعض الشواهد الحوارية، بناءً يظهر من سرْد المتعلم ذاته للحوار، كما في حوارات أبي حاتم الكثيرة، التي يذكرها مع شيخه الأصمعي: «وسألته عن خداش بن زهير العامري قال: هو فحل، قلت: فكعب بن زهير بن أبي سلمى؟ قال: ليس بفحل، قلت: فزيد الخيل الطائي؟ قال: من الفرسان»[24]، ويذكر في مقام آخر: «قلت للأصمعي: أبشار أشعر أو مروان؟ قال: بشار أشعرهما، قلت: وكيف ذلك؟ قال: لأن مروان سلك طريقاً كثر سلاكه فلم يلحن بمن تقدمه، وإن بشاراً سلك طريقاً لم يسلكه أحد، فانفرد به، وأحسن فيه»[25]، وكما نجد ذلك أيضاً في حوارات ابن سلام مع شيخه يونس في**طبقات فحول الشعراء**[26].

فما يلاحظه الباحث هنا، أولاً أن البنية اللغوية الرئيسة، التي أظهرت لنا هذه العلاقة بين المحاوِر والمحاوَر، إنما هي ثنائية (السؤال- والجواب)، والتي نلاحظ أنها ثنائية قامت على السرعة المتبادلة بين السؤال الموجَّه من قبل المتعلم المحاوِر، والجواب المتفاعل مع السؤال من قبل العالم المحاوَر، تفاعلاً يفي بالحاجة المعرفية العاجلة للمتعلم، دون تراخٍ أو انقطاع (سألته عن خداش؟ قال: هو فحل، قلت: فكعب؟ قال: ليس بفحل، قلت: فزيد الخيل؟ قال:...)، وهكذا في سؤاله عن بشار ومروان.

كما أن أهم ما يلاحظه الباحث في هذا المقام، هو أن العلاقة التعليمية في هذه الشواهد الحوارية، هي بعبارة النقاد التداوليين المعاصرين: (علاقة عمودية وأفقية)، أي: إنها علاقة (سابقة) للخطاب من جهة تتلمذ المتعلِّم على شيخه، وملازمته له، ومعرفة ذلك عنه، وهي علاقة تداولية تظهر على نحو عام، في ما يسمى (بكتب السؤالات) في التراث العربي[27]، والتي منها (سؤالات أبي حاتم للأصمعي وردّه عليه فحولة الشعراء)، لدينا هنا في الحوار النقدي، وهي التي يسميها التداوليون العلاقة الأفقية، وهناك علاقة (حاضرة) في الخطاب فحسب، من جهة انطلاق الحوار من الأدنى إلى الأعلى، وهي العلاقة العمودية، التي تمثلت هنا في انطلاق السؤال من أبي حاتم إلى الأصمعي[28].

يقال هذا؛ لأننا سنجد في بعض الشواهد الحوارية، أن العلاقة بين المتحاورين إنما تتمثل في الخطاب فحسب، دون تراكم سابق لهذه العلاقة يسبق الحوار النقدي، أي إن الحوار هو سبب العلاقة هنا بين المتحاورين، ولذلك يشير أحد الباحثين في هذا إلى: «إنْ لم تكن علاقة بين طرفي الخطاب موجودة سلفاً، فإن المرسل يسعى إلى إيجادها بخطابه»(29)، وهو ما نجده مثلاً لدى أبي تمام، وهو يسأل أحد الأعراب الرواة: «سألت خشافاً عن الكميت بن يزيد، وعن شعره، وعن رأيه فيه، فقال: لقد قال كلاماً، خبط فيه خبطاً من ذاك لا يجوز عندنا ولا نستحسنه، وهو جائز عندكم، وهو على ذاك أشبه كلام الحاضرة بكلامنا، وأغربه وأجوده، ولقد تكلم في بعض أشعاره بلغة غير لغة قومه»(30)، ومن ذلك ما حدّث به ابن سلام من حواره مع بشار: «سألت بشاراً العقيلي عن الثلاثة، فقال: لم يكن الأخطل مثلهما ولكن ربيعة تعصبت له وأفرطت فيه. فقلت: فجرير والفرزدق؟ قال كان جرير يحسن ضروباً من الشعر لا يحسنها الفرزدق، وفضَّل جريراً عليه»(31).

وحاصل ما سبق من هذه الشواهد الحوارية هو: أننا رأينا أن اللغة في الخطاب الحواري النقدي، هي الأداة التي أظهرت هذا النمط من العلاقة الحوارية بين طرفي الحوار، وأن الأداة اللغوية الخاصة التي أظهرت ذلك هي السؤال المعرفي الطلبي الذي أفصح عنه الدكتور عز الدين إسماعيل بقوله: «إننا في الوضع الأصلي إنما نتجه بالسؤال على الآخر التماساً لمعرفة لديه، أو تحصيلاً لمعلومة، وفي هذا الأصل، وعلى هذا الأساس، كانت الوظيفة الطلبية هي المنوطة بالسؤال أصلاً وعلى وجه العموم»(32).

كما يرشح من هذه الشواهد أيضاً، أن المبدأ التداولي الحواري الذي اتخذه كل من المحاوِر والمحاوَر، هو مبدأ (العرض) و(التسليم)، العرض من قبل العالِم، والتسليم من قبل المحاوِر المتعلم، وهو المبدأ الحواري الذي أشار إليه الدكتور طه عبد الرحمن بقوله: «يعتمد الحوار في تصور النظرية العرضية للحوارية الآلية الخطابية التي نطلق عليها اسم العرض»(33)، وقد عرفه بقوله: «أن ينفرد العارض ببناء معرفة نظرية، سالكاً في البناء طرقاً مخصوصة يعتقد أنها ملزمة للمعروض عليه... حيث إن العارض يعتقد صدق ما يعرض، ويلزم المعروض عليه بتصديق عرضه»(34).

2. المحاوِر العارِض، والمحاوَر المعترض:

في الخطاب الحواري الحجاجي، يشير الدكتور طه عبد الرحمن إلى أن كلاً من المتكلم والمخاطب لهما: «وظيفتان، هما العرض والاعتراض، فالغالب في التخاطب أن يكون المتكلم عارضاً والمستمع معترضاً، لكن يجوز أن يصير المستمع عارضاً والمتكلم معترضاً، متى تعددت أطوار التخاطب، أو تشعبت بنيته»[35].

من هنا، يظهر اختلاف هذه العلاقة الحوارية بين طرفي الحوار النقدي، عن العلاقة السابقة، وهو اختلاف مردُّه إلى طبيعة الخطاب الحواري الحجاجي، بوصفه خطاباً يقوم على (العرض) و(الاعتراض).

وتتمثل خصائص الاعتراض الحجاجي في الخطاب الحواري، كما يذكر الدكتور طه، في: «إنه فعل استجابي . لا ابتدائي . إذ يصدر من صاحبه كرد فعلٍ على قول خصمه، وأنه فعل إدباري . لا إقبالي . حيث يتجه إلى ما سبق من الكلام لا إلى ما يأتي منه...، وأنه فعلِ تشكيكي، إذ يراجع المعترض، خصمه في دعواه بمطالبته بالتدليل، أو إبطال دليله»[36].

وفي هذه العلاقة الحوارية، يأتي الناقد العربي القديم في مثاقفة الحوارية، وقد امتلك قدراً عالياً من الكفاءة الخطابية اللغوية، التي تمكنه من التبادل والتفاعل الحواري، من خلال طريقة العرض والاعتراض من قبل الطرفين في الحوار النقدي، على النحو الذي نجده في هذا الحوار الذي يرويه عبدالقاهر الجرجاني، بين الكندي وأبي العباس، فقد: «ركب الكِنْدي المتفلسِفُ إلى أبي العباس وقال له: إني لأجد في كلام العرب حَشْواً: فقال له أبو العباس: في أيِّ موضع وجدت ذلك؟ فقال: أجد العرب يقولون: عبدُ الله قائمٌ. ثم يقولون: إنَّ عبدالله قائمٌ ثم يقولونَ: إن عبد اللهَ لقائمٌ، فالألفاظ متكرِّرةٌ والمعنى واحد. فقال أبوالعباس:بل المعاني مختلفةٌ لاختلاف الألفاظ؛ فقولُهم: عبدُ الله قائم إخبارٌ عن قيامه، وقولهم: إنَّ عبد الله قائمٌ جواب عن سؤال سائل. وقولُهم: إنَّ عبد الله لقائم جواب عن إنكارِ منكِرٍ قيامَه، فقد تكرَّرتِ الألفاظُ لتكرُّرِ المعاني. قال: فما أَحَارَ المتفلسفُ جواباً»[37].

ومن ذلك ما جرى بين ابن مناذر وأبي العتاهية، على ما يذكر أبو حاتم السجستاني، فقد سأل أبو العتاهية ابنَ مناذر: «كم تقول في اليوم؟ قال: ربما قلت العشرين وأكثر، وربما أقول خمسة أو ستة. قال أبو العتاهية: لكني لو أشاء أن أقول ألف بيت لقلت، قال ابن مناذر لأبي العتاهية: أنا أقول مثل قولي:

هل لشيءٍ فاتَ من مردودِ

أو لحيٍّ مؤمَّلٍ من خلودِ

حتى أنشده القصيدة، وأنت تقول:

ألا ياعتبة الساعهْ

أموتُ الساعة الساعه

وتقول:

إن الدنيا قد غرّتنا

واستعلتنا واستلهتنا

لسنا ندري ما فرطنا

فيها إلا ما قدمنا

ولو رضيتُ أن أقول مثل هذا لأكثرت»[38].

وكالذي يذكره الصولي مما جرى بين محمد بن عمرو، وابن الخثعمي الشاعر، وكان الخثعمي متعصباً على أبي تمام، فقال: «جُنَّ أبو تمام في قوله:

تروحُ علينا كلّ يومٍ وتغتدي

خطوبٌ يكادُ الدهرُ منهنّ يُصرعُ

قال: فقلت له: هذا بشار يقول:

وما كنتُ إلا كالزمانِ إذا صحا

صحوتُ، وإن ماق الزمانُ أموقُ

قال: فسكت، قال: فقلت: وأبوك يقول:

وليّن لي دهري بأتباع جوده

فكدتُ للين الدهر أن أعقد الدهرا

الدهر يعقد؟ قال: فسكت»[39].

وكما نقرأ أيضاً في الخطاب الحجاجي بين صاحب أبي تمام وصاحب البحتري، حين يعرض صاحب أبي تمام قوله: «فبم تدفعون قول البحتري يرثي أبا تمام ودعبلاً ويذم من بقي بعدهما من الشعراء؟»[40]، فيعترض عليه صاحب البحتري، بقوله: «ولمَ لا يفعل البحتري ذلك، وقد كان هو

وأبو تمام بعد اجتماعهما وتعارفهما متصافيين على القرب والبعد، ومتحابين متلائمين على الدنو والشمط، يجمعهما الطلب والنسب والمكتسب»[41].

وهكذا، تمثلت هذه العلاقة الحوارية بين طرفي الحوار النقدي، من خلال مبدأ العرض والاعتراض المتبادل بين الطرفين، وهي العلاقة التي سماها الفارابي في كتابه **الجدل** بعلاقة (التغالب) في الحوار، الذي يوضح صورتها أحد الباحثين بأنها: «ذلك التفاعل الحواري الذي يكون بين ناظرين كل واحد منهما لا يشعر بما في اعتقاداته من نقص، ويتوهم أن ما أدركه هو الصحيح الذي لا يجوز غيره»[42]، فإن ظهرت هذه الصورة الحوارية بين المتحاورين، اضطر كل واحد منهما إلى ملاقاة الآخر، بتعبير الفارابي: «بما أفضي إليه من العلم، وأحبه، وحمي له، وحامى عنه، ونافس فيه غيره، ورأى لنفسه فضيلة السبق»[43].

كذا، يكون الباحث قد طاف في هذه الضفة من ضفاف الحوار النقدي، على جانب من أهم جوانبه وهو (لغة الحوار النقدي)، من خلال الوقوف أولاً على المستويات الدلالية الثلاثة، التي أبرزت خصوصية الحوار النقدي، من بين مظاهر المثاقفة النقدية لدى القدماء، من حيث معجمه الحواري، وتراكيبه، وصوره، كما أظهرت لغة الحوار النقدي في مستواها التداولي، هذه الخصوصية أيضاً للحوار النقدي، بوصفه سلوكاً ثقافياً بين النقاد[44]، في مثاقفاتهم الحوارية، ولم يبقَ إلا الوصول إلى السمات التي اتسم بها الحوار النقدي، وهو المبحث الختامي في هذا الفصل من فصول المثاقفة.

---

(1) أسرار البلاغة : 30.

(2) الاستعارات التي نحيا بها ، ترجمة: عبد المجيد \جحفة: 21، وينظر أيضاً: حديث أمبرتو إيكو عن شيء من ذلك في: السيميائية \وفلسفة اللغة ، ترجمة أحمد الصمعي: 233، و اللغة والخطاب : \131.132، ولعل هذا الاتفاق بين هؤلاء النقاد في شأن الاستعارة، وحضورها في \جميع أنساق الخطاب، هو ما يبرز اهتمام كثير من الدارسين والباحثين، في شتى \التخصصات اللغوية وغير اللغوية بشأن الاستعارة من بين الصور البيانية، وكأنها \أم الباب التصويري البياني ورأسه، وهي التي تبدو كذلك عند أرسطو، فهو: «يعتبر \الاستعارة أعظم الأساليب، وآية الموهبة والعبقرية». اللغة والخطاب : \131.

(3) أي إن الاستعارة تؤدي وظيفة الإبلاغ والإخبار فقط، ذلك \أنها إما أن تكون متكررة كثيراً في الخطاب التداولي حتى صارت كالجملة العادية، \أو أنها غير مبتكرة ولا جديد فيها، ويعبر عنها في البلاغة الغربية بالاستعارة \الذاوية أو الميتة. ينظر: علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق ، \د. فايز الداية: 391، و التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، لأمبرتو \éيكو، ترجمة: سعيد بنكراد: 145.

(4) أي إن الاستعارة هنا تقوم بدور الإفهام، وذلك بتوضيح المعاني \والأفكار، وإخراجها من الصورة المجردة إلى الصورة المحسوسة. ينظر: اللغة \والخطاب : 90.

(5) وهنا تهدف الاستعارة إلى القيام بوظيفة تحسينية للكلام \فحسب، وحينها تكون تركيباً جمالياً خالصاً، ولعل هذا هو الذي دفع ابن المعتز \أن يجعلها مع المحسنات البديعية. ينظر: البديع في نقد الشعر : 3.7\، وينظر أيضاً: اللغة والخطاب : 126، و علم الأسلوب، مبادئه \وإجراءاته ، د. صلاح فضل: 259.

(6) يقول لايكوف وجونسون: «فالألفاظ العادية تفيد \فقط ما نعرفه من قبل، والاستعارات هي التي تمكننا من إنتاج شيء جديد. إلا \أنه رغم أن نظرية اشتغال الاستعارات عند أرسطو كانت أساس النظرية الكلاسيكية؛ \فإن تمجيده لقدرة الاستعارات على استنباط معرفة جديدة لم يحتفظ به الفكر \الفلسفي الحديث». الاستعارات التي نحيا بها : 184، وينظر أيضاً: \185.188.

(7) الحوار ومنهجية التفكير النقدي : 105.

(8) اللسان والميزان : 311، ويظهر ثراء هذا المقاربة \وعمقها لدى طه عبد الرحمن في تناوله للاستعارة لدى عبد القاهر الجرجاني في \نظريته (النظم)، بوصفه أول من استخدم آليات حجاجية لوصف الاستعارة وبيان \وظيفتها في الخطاب الحجاجي، وقد جاء تناوله لحجاجية الاستعارة عند عبد القاهر \الجرجاني باستفاضة، وخلص إلى القول بأن عبد القاهر وضع نظريته في الاستعارة

\متأثراً في ذلك بأمرين، أحدهما: «أساليب في الحجاج متعارف عليها، كالرد على \أقاويل المعترض، وعلى شبه تأويله، وكالتوجه إلى المخاطب وافتراض علمه واقتناعه \àما يلقى إليه وبناء الأحكام والقواعد على هذا الافتراض، والثاني: الجهاز \الحجاجي للمناظرة، وهو جهاز مفهومي متأصل في المجال التداولي الإسلامي العربي، \فقد عمد الجرجاني إلى اقتباس عناصر مختلفة منه في تكوين تصويره للاستعارة، \نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: «الادعاء»، و«الدعوى»، و«الاثبات»، \و«التقرير»، و«السؤال»، و«الاعتراض»، و«المعارضة»، و«الدليل»، و«الشاهد»، \و«الاستدلال»، و«القياس». اللسان والميزان : 309، وينظر: 304.308، \والباحث يؤكد ما قاله الدكتور طه، لدى عبد القاهر في خطابه الحواري، ليس \في مجال الاستعارة فحسب، وسيأتي شيءٌ من ذلك، في فصل الكتابة النقدية في \هذا البحث.

(9) الموشح : 400.

(10) الأغاني : 1-351.

(11) الموشح : 147.

(12) أخبار أبي تمام : 79.

(13) أخبار البحتري : 60، وينظر: الأغاني : \21-45.

(14) دلائل الإعجاز : 43.

(15) ينظر: معجم تحليل الخطاب : 172.

(16) اللسان والميزان : 270.

(17) المرجع السابق: 270.

(18) السابق: 271.

(19) التفاعل في الأجناس الأدبية : 80، وينظر: مقالات في تحليل الخطاب : 138.139.

(20) أسلوبية الوصف والحوار : 87، وينظر: ص من هذا \البحث.

(21) المرجع السابق: 87.88، وينظر: ص من هذا البحث.

(22) اللغة والمنطق والحجاج ، ترجمة: محمد أسيداه، \ضمن موسوعة الحجاج : 5-33، وينظر أيضاً: خطاب المناظرة في \التراث العربي الإسلامي (مقاربة لآليات بلاغة الإقناع) ، أطروحة دكتوراه، \للباحث عبد اللطيف عادل، جامعة القاضي عياض، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، \àمراكش . المغرب، 1424هـ . 2003م: ص: 161.

(23) يشير أحد الباحثين، إلى أن مصطلح (المرسِل) له في نظريات \التواصل عدة تسميات حسب نوع المقام التواصلي، منها المتلفظ، المتكلم، المحاوِر، \المناقش، الباث، الباعث، الناقل،...إلخ. ينظر: نظرية التواصل واللسانيات \الحديثة ، د.رايص نور الدين: 295.

(24) سؤالات أبي حاتم : 51.52.

(25) الموشح : 317 .

(26) ينظر: طبقات فحول الشعراء : 1-21، 1-126.

(27) وهي ظاهرة معرفية منتشرة في أكثر من حقل معرفي في التراث \العربي، تبدو حين يتوجه أحد التلاميذ بإلقاء جملة من السؤالات المنتمية إلى \هذا الحقل على شيخه، وأكثر ما يجد الباحث ذلك في مجال علم الرجال في الحديث \النبوي، من ذلك: سؤالات أبي داود للإمام أحمد، وسؤالات عثمان ابن طالوت البصري \ليحيى بن معين، وكلها مطبوعة، ومن ذلك في مجال اللغة والأدب والفلسفة، سؤالات \أبي حيان التوحيدي لأبي علي مسكويه، وهذه السؤالات إما أن تكون في مجلس واحد، \كما في قول أبي عبدالله اليزيدي: «وسمعت أبا جعفر يقول: سألت أبا عبد الله \ابن الأعرابي عن سبع عشرة مسألة في شعر الطرماح في مجلس واحد ونسق واحد». \ أمالي اليزيدي : 18، وإما أن تكون في مجالس متنوعة ومقامات متفاوتة، \كما في سؤالات أبي حاتم للأصمعي.

(28) ينظر: استراتيجيات الخطاب،مقاربة لغوية تداولية : \88.89، و القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان : 677.

(29) استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية : \88.

(30) الموشح : 256.

(31) طبقات فحول الشعراء : 2- 374.

(32) جماليات السؤال والجواب : 25.

(33) أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 38.

(34) أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 38.39. وينظر: \ منطق الكلام من المنطق الجدلي الفلسفي إلى المنطق الحجاجي الأصولي : \193، وينظر: الحجاج والمغالطة : 114.115.

(35) اللسان والميزان : 279، وينظر: مراتب الحجاج \وقياس التمثيل ، د.طه عبدالرحمن: 11، و في أصول الحوار وتجديد علم \الكلام : 42.

(36) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 43.

(37) دلائل الإعجاز : 315.

(38) الموشح : 321.322، وفي رواية أخرى للحوار: «فاستضحك \الناس، واستحيا أبو العتاهية». الموشح : 323، وينظر أيضا بقية \الشواهد: 47.48، 337، 364.365.

(39) أخبار أبي تمام : 247.248، وينظر أيضاً: 200.201.

(40) الموازنة : 1-52.

(41) المصدر السابق: 1-53، وينظر: 1-54.55.

(42) منطق الكلام : 196.

(43) كتاب الجدل : 24، وينظر: منطق الكلام : \196.

(44) ينظر: جدلية المصطلح والنظرية النقدية : 168.

المبحث الرابع

سمات الحوار النقدي

أظهرت مباحث هذا الفصل، في ما مضى أن الحوار النقدي في مثاقفات القدماء جاء قيمةً كبرى من قيم التواصل الثقافي بين النقاد، على مختلف مشاربهم، وبشتى انتماءاتهم المعرفية، قيمةً ينشدها الناقد بأكثر من شكل، ويتجه إليها بأكثر من دافع، ويحققها بأكثر من أداة لغوية، وعند النظر في ما قُدّم هنا تجاه هذا الخطاب الحواري، وما طفحت به شواهده السابقة من تبادل معرفي ونقدي متنوع الأنماط، والدوافع، والدلالات اللغوية، سيجد الباحث أمامه جملة من السمات التي اتسم بها هذا النمط من أنماط المثاقفة، أهمها يتمثل في الآتي:

1. الحوار النقدي والإقناع:

حين يشير الجاحظ قديماً، إلى بعض أنماط الخطاب الحواري كـ (المنازعة)[1]، و(المناظرة)[2]، و(المماتنة)[3]، ويذكر أن العرب في مثل الخطابات كانوا: «يذمون الحَصِر، ويؤبنون العيي»[4]، وأنهم في مقابل ذلك: «كانوا يمدحون شدة العارضة، وقوة المنة، وظهور الحجة، وثبات الجنان، وكثرة الريق، والعلو على الخصم»[5]، هذا يعني أن هذه الأنماط تنتمي أولاً إلى كيان خطابي تبادلي واحد وهو (الحوار)، وأن الجامع بينها أن سمة (الإقناع) سمة مركوزةً داخل كل نمط منها، وغاية ينشدها كل طرف فيها، ولذلك فكل ما من شأنه تحقيق هذه السمة من (شدة عارضة، وقوة منة، وظهور حجة، وثبات جَنان...)، فهو محل إكبار واحتفاء لدى العرب في بيانهم، خلافاً (للعِيّ، والحصر) وغيرها مما يفقد الحجة نجاعتها، والرأي نفاذه.

وفي تضاعيف النظرية الحوارية المعاصرة، يشير كثير من الباحثين في هذا السياق، إلى علاقة الإقناع بالحوار، ويؤكدون أن الإقناع علامة تداولية أصلية، من علامات تحقق الحدث الحواري: «فعندما يطالب المحاور غيره بمشاركته اعتقاداته، فإن مطالبته لا تكتسي صبغة الإكراه، ولا تدرج على منهج القمع، وإنما تتبع في تحصيل غرضها سبلاً استدلالية متنوعة تجر الغير جراً إلى الاقتناع برأي المحاور، وإذا اقتنع الغير بهذا الرأي، كان كالقائل به في الحكم، وإذا لم يقتنع به، رده على قائله، مطلعاً إياه على رأي غيره، ومطالباً إياه مشاركته القول به، وقد تزدوج أساليب «الإقناع» بأساليب «الإمتاع» فتكون إذ ذاك، أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب، وتوجيه سلوكه لما يهبها هذا الإمتاع من قوة في استحضار الأشياء، ونفوذ في إشهارها للمخاطب، كأنه يراها رأي العين»[6].

وفي ما مضى من شواهد الحوار النقدي، يجد الباحث أن الإقناع سمة لازمت كثيراً من المقامات الحوارية بين النقاد، وأن الناقد العربي القديم هناك قد آمن بأن الإقناع قيمة من قيم الحوار النقدي في المثاقفة، وقد بدا ذلك للباحث منذ البدء في أنماط الحوار النقدي، ثم الوقوف على دوافعه أيضاً، من ذلك الحوار الذي يذكره الأصمعي مع شيخه أبي عمرو بن العلاء: «قرأت على أبي عمرو بن العلاء شعر النابغة الذبياني، فلما بلغت قوله: مقذوفة بدخيس النحض... البيت، قال لي: ما ضر بناقته ما وصف. فقلت له: وكيف؟ قال: لأن صريف الفحول من النشاط، وصريف الإناث من الإعياء والضجر؛ كذا تكلمت العرب. فرآني بسكوتي مستزيداً، فقال: ألم تسمع قول ربيعة بن مقروم الضبي: «كنازِ البضيع جمالية» وكما قال الأعشى:

كتومُ الرغاء إذا هجرت

وكانت بقية ذودٍ كُتُم»[7]

وهذا أبو حاتم السجستاني يتوجه إلى شيخه الأصمعي، ويستزيده؛ طلباً لإقناعه من خلال الحوار: «وسألت الأصمعي من أشعر: الراعي أم ابن مقبل ؟ قال: ما أقربهما، قلت: لا يقنعنا هذا، قال: الراعي أشبه شعراً بالقديم وبالأول»[8]، مروراً بعد ذلك، بما يؤول إليه الحوار النقدي في مقامه الحجاجي، بين بعض النقاد من خلال ما يدرجه راوي الحوار من ألفاظ، توحي بالإقناع، والإفحام، والتسليم، والحيرة، كما جاء في كثير من الحوارات التي أوردها الصولي: «... وأنشدته أيضاً غير ذلك، ـ فكأني ـ والله ـ ألقمته حجراً»[9]، «يا أبا تمام. ولم لا تقول من الشعر ما يعرف؟ فقال:

وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟ فأفحمه»[10]، وفي حوار الكندي مع أبي العباس، نَتَج في نهاية الحوار، ما أفصح عنه عبدالقاهر: «فما أَحَارَ المتفلسفُ جواباً»[11].

وبناءً على ذلك، يمكن القول بأنه: إذا كانت لحظة التبادل بين الذوات، كما يعبر بول ريكور: «هي حدث الحوار»[12]، وأن الحوار بعد هذا التبادل، هو عبارة عن: «واقعة تربط بين واقعتين، هما التكلم والسماع»[13]، فإن سمة الإقناع في الحوار النقدي، تتمثل في هاتين الواقعتين في الحوار، تبدأ من حيث استدعاء المتكلم جملة من الأدوات اللغوية والمنطقية المختلفة التي مرت معنا، كالوصف، والتعليل، والقياس، والتشبيه، والاستعارة، وغيرها من أدوات الإفهام والإقناع، وتنتهي بتسليم المخاطب واقتناعه بهذه الآراء والحجج المسوقة بواسطة هذه الأدوات.

2. الحوار النقدي والأيديولوجيا:

لئن كان الأصل في الخطاب الحواري، أن المحاور في أثناء الحوار، أو نهايته قد يسلِّم للطرف الآخر، بصحة رأيه، وذلك: «إذا اعتقد أن هذا الرأي مقبول، وأن عناصر الدليل الذي أقامه هذا الغير مقبولة، وأن تدليله بها مقبول هو بدوره»[14]، إلا أن الباحث، يجد أن كثيراً من شواهد المثاقفة الحوارية، قد نطقتْ بغير ذلك، إذ سادت في كثير من مقامات الحوار النقدي، ثقافةُ الدفاع عن الذات لا الموضوع، والانتصار للشخص لا النص، لدى بعض النقاد، إذ لا مجال لبراءة المعرفة، ولا للحياد النقدي في بعض هذه المقامات الحوارية.

وقد تجلت هذه السمة من سمات الحوار النقدي في مقامات حوارية متنوعة، من ذلك مقام الحوار حول القديم والمحدث، وقد ظهر الحوار حول هذه القضية في مرحلة مبكرة من مراحل المثاقفة، وفي خطاب نقدي معين، وهو خطاب: «حُفّاظ اللغة»[15]، بتعبير القاضي الجرجاني عنهم.

يحدثنا ابن رشيق القيرواني عن أصحاب هذا المذهب، فيقول: «هذا مذهب أبي عمرو وأصحابه، كالأصمعي، وابن الأعرابي، أعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب، ويقدم من قبلهم، وليس ذلك لشيء، إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لجاجة»[16]. وكان من تلك الحوارات التي ساقها ابن رشيق بوصفها نماذج تمثل هذه (اللجاجة)، ما جاء عن أبي عمرو بن العلاء، حين: «سئل عن المولدين، فقال: ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم»[17]، وكذلك سار أصحابه وطلابه من بعده في

حواراتهم النقدية، منتصرين لشيخهم. هذا ابن الأعرابي، ينشده أحدهم شعراً لأبي نواس قد أحسن فيه، فيقول له: «أَمَا هذا من أحسن الشعر؟ فقال (ابن الأعرابي): بلى، ولكن القديم أحب إليّ»[18]. كما أن مقام الحوار حول الفحولة والفحول، يُعدّ مقاماً يجد فيه الباحث شيئاً من أمارات الحضور، لهذه السمة من سمات الحوار النقدي، فالشواهد الحوارية في هذا المقام، تنطوي على بعض الأبعاد المعرفية والأيديولوجية، التي من خلالها يستطيع الباحث الكشف عن النسق الثقافي والأيديولوجي، في بعديه الظاهر والمضمر لدى الأصمعي، في فحولة الشعراء، وهو يتناول مئةً وتسعة من شعراء العرب، يقلِّد من يرى منهم الشاعر المتميز . بناء على معايير خاصة بالأصمعي . وصف الفحولة، ومن ليس كذلك فلا نصيب له من هذا الوصف.

فمن تلك الأبعاد الأيديولوجية المتصلة بالحوار النقدي حول الفحولة لدى الأصمعي، بعد الانتماء الديني والاجتماعي لدى الشاعر، فالتعارض مع سلطة المجتمع وعاداته وأعرافه من شأنها أن تحرم الشاعر من الانضمام إلى ركب الفحول لدى الأصمعي، من ذلك موقفه من الشعراء الصعاليك، الذين قضوا حياتهم في الاختلاس والسرقة والسلب، وإيذاء المجتمع، فهؤلاء في نظر الأصمعي، ليسوا من الفحول، للسبب الذي يذكره الأصمعي. يسأله أبو حاتم، عن سليك بن السلكة، وابن براقة الهمداني، وحاجز الثمالي، وغيرهم من المختلسين الصعاليك، فيقول: «قلت: فسليك بن السلكة؟ قال: ليس من الفحول ولا من الفرسان، ولكنه من الذين كانوا يغزون فيعدون على أرجهلم فيختلسون، قال: ومثله ابن براقة الهمداني، ومثله حاجز الثمالي من السرويين، وتأبط شراً واسمه ثابت بن جابر، والشنفري الأزدي السروي، وليس المنتشر منهم، ولكن الأعلم الهذلي منهم. قال: وبالحجاز منهم وبالسراوة أكثر من ثلاثين، يعنى الذين يعدون على أرجلهم ويختلسون»[19].

كما أن من الأبعاد الأيديولوجية التي ينطوي عليها الحوار حول الفحولة لدى الأصمعي، البعد العِرْقي، فالمتأمل في جواب الأصمعي عن بعض الشعراء العبيد يجد تأثره بالنسق الثقافي السائد في الثقافة العربية قديماً، الذي رسم صورية السلبية، واتخذ موقعاً مشمئزاً من (المبدعين العبيد). يسأله أبو حاتم عن سحيم عبد بني الحسحاس، وعن مدى انطباق وصف الفحولة عليه، السؤال الآتي: «قلت: فأخبرني عن عبد بني الحسحاس؟ قال: هو فصيح، وهو زوجي أسود، قال: وأبو دلامة عبد رأيته، موَّلد حبشي، قلت: أفصيحاً كان؟ قال: هو صالح الفصاحة، قال: وأبو عطاء السندي عبدٌ أخربُ مشقوقُ الأذن، قلت:أوَ كان في الأعراب؟ قال: لا، ولكنه فصيح»[20].

فالملاحظ هنا، هو أن أوصافاً مثل: (أسود، عبد، زوجي، حبشي، مولد، أخرب، مشقوق الأذن)، لدى هؤلاء الشعراء تتعارض مع وصف (الفحولة) الشريف، لدى الأصمعي، وإن كان الأصمعي هنا قد وقف في وصف سحيم بأنه (فصيح)، في منزلة وسطى، بين الإقصاء التام لهذا الشاعر من قبل بعض النقاد[21]، والتفضيل له، الذي يمثله المفضل الضبي، حين نالت إعجابه قصيدةٌ واحدة من قصائد سحيم، وسماها بالديباج الخسرواني؟[22]، وكذلك ابن سلام حين جعل سحيماً، من شعراء الطبقة التاسعة، من طبقات فحول الشعراء: «وهو حلو الشعر، رقيق حواشي الكلام»[23]، إلا أن حضور هذه الأوصاف السابقة في إجابات الأصمعي، تمنح الجانب الأيديولوجي شيئاً من الحضور، كما تظهر حقاً أن مصطلح الفحولة، إنما كان في النظرية النقدية القديمة من: «أخطر المخترعات الشعرية- الثقافية»[24]، كما يقول الدكتور عبدالله الغذامي، لما يجده من هذا الحضور المستفيض في هذه المثاقفات النقدية الحوارية، لدى النقاد القدماء، التي تحمل في بعض تضاعيفها شيئاً من الأبعاد الأيديولوجية.

وينظر الباحث في ما أودعه الصولي كتابه من حوارات، فيجد أن هذه السمة، تبدو لنا في تلك الأوصاف التي يصف بها الصولي بعض من انتقد أبا تمام، يبدأ قبل ذلك بوصف منزلة عائب أبي تمام، بأنها: «منزلة حقيرة يصان عن ذكرها الذم، ويرتفع عنها الوهد»[25]، ثم يكمل ذكر هذه الصفات بين يدي بعض الحوارات: «وجاذبني يوماً بعض من يتعصب على أبي تمام بالتقليد لا بالفهم، ويقدم غيره بلا دراية، فقال...» [26]، وتارة يصفهم بـــ: «بعض هؤلاء الجهلة»[27]، وتارة يصف حاله مع أحد أطراف الحوار، أثناء الحوار فيقول: «فرددت ذلك عليه وعرّفتُه ما جهله»[28]، «وما ضر أبا تمام قول هؤلاء، كما أنه لا يضر البحر أن يقذف فيه الحجر، ولا ينقص البدر أن ينبحه الكلب»[29]. على الرغم من أن الصولي في بداية أخباره قد وعد القارئ بالعدل والإنصاف[30]، إلا أن الاطلاع على مثل هذه الندوب والآثار في بعض النماذج الحوارية لديه يكشف عن أيديولوجيةٍ، قد وقف الصولي نفسَه للدفاع عنها، وأن خلاف الصولي مع بعض نقاد أبي تمام، هو كما يقول الدكتور حمادي صمود: «لم يكن خالصاً لمسائل نقد الشعر ومعرفة سبل الحكم فيه، وإنما كان في الأساس خلافاً إيديولوجياً»[31]، أي: إنه: «يصنع خطاب الولاء والانتصار، ولا يصنع الحكم النقدي»[32].

وحاصل ما سبق إذن، أن خطاب المثاقفة الحوارية بين النقاد القدماء، قد اتسم في كثير من الشواهد، بأنه خطاب إيديولوجي، يهدف إلى تخطي الحياد والموضوعية، إلى الهوى والذاتية، أي: التحول من نقد النقد، إلى نقد الذات، في الخطاب الحواري، وأن هذه السمة وإن بدت في مرحلة مبكرة من مراحل المثاقفة الحوارية، لدى النقاد اللغويين، إلا أنها شبت عن الطوق، بشكل ظاهر، في معمعة الخصومات النقدية، حيث أخذت هذه السمة بعداً أوسع، يتمثل في التجريح الصريح، والنقد الساخر، لشخص الآخر لا لرأيه، ويظل الحوار النقدي هنا هو الوسيلة التي يحقق بها الناقد ذلك كله.

3. الحوار النقدي والتقويم:

ترتبط هذه السمة من جهة أولى، بعمل من الأعمال اللغوية، التي أشار إليها سيرل، في نظريته (أعمال الكلام)، وذكر منها الأعمال التقويمية[33]: «وهي الأعمال التي تقدم التقويم، والتقدير، وإصدار الحكم»[34]، كما ترتبط من جهة ثانية، بوظيفةٍ من وظائف النقد الأدبي، وهي وظيفة التقويم للإبداع والمبدع[35]، والمتأمل في كثير من شواهد الحوار النقدي، يجد اتصالها الوثيق بالجانب التقويمي، فهو خطاب يدور في كثير من مقاماته على تحقيق جزء من الوظيفة التقويمية، التي اختار الناقد هنا أن ينهض بها من خلال الخطاب الحواري.

يظهر أحد طرفي الحوار النقدي في بعض هذه المثاقفات، وقد امتلك سلطة معرفية ما، نقدية كانت أو لغوية، وبناءً عليها، استحق مقام (المقوِّم)، للتجارب الشعرية، والنصوص، كما نرى ذلك أيضاً في حوارات أبي حاتم مع الأصمعي، في **فحولة الشعراء**، إذ يتلخص الكتاب كما يقول الدكتور أمجد الطرابلسي: «في جملة أسئلة يوجهها السجستاني للأصمعي عن هذا الشاعر أو ذاك هل يعتبر من الفحول، فيجيب الأستاذ تلميذه سلباً أو إيجاباً، مع عدم الشعر بالحاجة إلى أن يدعم أحكامه بآراء غيره من العلماء، ولكن هذا لا يعني بأن هذه الأحكام آراء شخصية أصيلة، وإنما هي أحكام تعكس في أغلبها الأفكار الرائجة في ذلك العصر»[36].

والشاهد من ذلك، أن أسئلة أبي حاتم التي وجهها لأستاذه، وإن كانت تعليمية من حيث مقاصد السؤال الحواري من قبل السائل، إلا أنها تقويمية من حيث بنية الجواب الأصمعي؛ لما يملكه من كفاءة معرفية، تمكنه من القيام بوظيفة التقويم من خلال الحوار، يعرض عليه أبو حاتم بعض التجارب الشعرية المتنوعة، ليأخذ رأيه فيها، وتقويمه لها: «قلت فعروة بن الورد؟ قال شاعر

كريم، وليس بفحل، قلت: فالحويدرة؟ قال: لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلاً. قلت: فمُهَلهِل؟ قال: ليس بفحل، ولو كان قال مثل قوله: (أليلَتنا بذي جشم أنيري)،كان أفحلهم، قال: وأكثر شعره محمول عليه، قلت: فأبو دؤاد؟ قال: صالح، ولم يقل إنه فحل قلت: فالراعي؟ قال: ليس بفحل قلت: فابن مب؟ قال: ليس بفحل»[37].

وما يلاحظه الباحث هنا، أن هذه السمة قد تمثلت في الخطاب الحواري، من خلال ما يسمى في المقام التداولي (بأفعال الرأي) في الخطاب الحواري، نحو: (ما تقول؟)، (ما رأيك؟)، (كيف ترى؟)[38]، من قبيل ما: «قيل لجرير كيف ترى شعر ذي الرمة؟قال: نقط عروس وأبعار ظباء»[39]، ومن قبيل ما يذكره ابن سلام عن رأي الأخطل في شعر كثيِّر، وذلك حين: «قدم على عبد الملك بن مروان الشام، فأنشده والأخطل عنده فقال عبد الملك كيف ترى يا أبا مالك قال أرى شعراً حجازياً مقروراً لو ضغطه برد الشام لاضمحل»[40]، وكذلك رأي الفرزدق في شعر ذي الرمة، وذلك حين: «مر الفرزدق بذي الرمة وهو ينشد:

أمنزلتي ميٍّ سلام عليكما

هل الأزمنُ اللائي مضينَ رواجعُ؟

فوقف حتى فرغ منها، فقال: كيف ترى يا أبا فراس؟ قال: أرى خيراً. قال: فمالي لا أعد في الفحول؟ قال: يمنعك عن ذلك صفة الصحارى وأبعار الإبل»[41].

وهكذا تتمثل هذه السمة في سمات الحوار النقدي، في مثل هذه الشواهد التي يظهر فيها أحد طرفي الحوار، وقد امتلك كفاءة معرفية، في ضوئها أخذ مأخذ الناقد الحَكَم في الخطاب الحواري، على الشاعر وقصيدته، مستضيئاً في تقويمه: «بمعايير، تدعم حكمه، والتي بدونها لا نستطيع أن نفهم السبب في إصداره هذا الحكم أو ذاك»[42].

وبعد، فلعل ما مضى من نظر في أنماط الحوار النقدي، ودوافعه، ولغته، وسماته، يسمح بالقول هنا: بأن هذا النمط من أنماط المثاقفة في التراث النقدي، يمثل الظاهرة الخطابية النقدية الكبرى، هذا إذا لم يكن أكبر ظاهرة ثقافية في التراث النقدي، ذلك لأن الحوار في أصله، إنما يقوم حدثه التبادلي والتفاعلي من خلال ما سماه باختين بـــ: «تيار التواصل اللفظي»[43]، بين أفراد البيئة الواحدة، إنْ على مستوى الحياة اليومية، أو على مستوى الأدب، أو على مستوى المعرفة، و: «أن هذا التواصل اللفظي المستمر لا يشكل بدوره سوى عنصر من عناصر التطور الشامل والمستمر

لفئة مجتمعية معينة»[44]. وهذا ما وجده الباحث من أثرٍ للخطاب الحواري، على مستوى المشهد النقدي، في البيئة العربية القديمة.

وقد صرح بذلك عبد القاهر الجرجاني، محدِّثاً عن الثراء المعرفي الذي يقدمه خطاب المناظرة والمدارسة في عصره لجيله من النقاد: «كانت المدارسة والمناظرة في العلوم، وكرورها على الأسماع، سبب سلامتها من النسيان، والمانع لها من التفلّت والذهاب»[45]، وهو ما تشير إليه بعض الدراسات الحديثة المتعلقة بالخطاب الحواري، مبيّنةً: «أن الحوار يسهم في توسيع العقل، وتعميق مداركه بما لا يوسعه ولا يعمقه النظر الذي لا حوار معه؛ إذ الحوار هو بمنزلة نظرٍ من جانبين، وليس النظر من جانب واحد كالنظر من جانبين اثنين»[46].

---

(1) البيان والتبيين : 1-12.

(2) المصدر السابق: 1-12.

(3) السابق: 1-12، وفيه: «ماتن فلان فلاناً، إذا عارضه في جدل \أو خصومة».

(4) السابق: 1-12.

(5) السابق: 1-176، وقد أشار الدكتور محمد عابد الجابري إلى \أن في هذه الإشارات من قبل الجاحظ، دلالة على وعي تداولي حواري لدى الجاحظ، \وعلامةٌ على التفات الخطاب البلاغي والنقدي إذ ذاك إلى (بلاغة الإقناع) التي \كانت لدى أرسطو، فالجاحظ هنا . كما يقول الجابري: «لم يكن معيناً بقضية «الفهم» \فهم كلام العرب وحسب، بل كان مهتماً أيضاً، ولربما في الدرجة الأولى بقضية \«الإفهام» إفهام السامع وإقناعه، وقمع المجادل وإفحامه،... إن ما سيشغله \أساساً هو شروط إنتاج الخطاب، وليس قوانين تفسيره، ومن هنا نجده يدخل السامع \كعنصر محدد وأساسي في العملية البيانية، بوصفه الهدف منها». بنية العقل \العربي : 25.

(6) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 38، وينظر \أيضاً: الحوار وخصائص التفاعل

التواصلي : 8.10، و الحوار \ومنهجية التفكير النقدي: 16.17، و منطق الكلام : 453.454، \و أهم نظريات الحجاج : 298.301، و خطاب المناظرة في التراث \العربي الإسلامي (مقاربة لآليات بلاغة الإقناع) : 70.81.

(7) الموشح : 54، وينظر: 317، 367.

(8) سؤالات أبي حاتم : 42.

(9) أخبار أبي تمام : 99.

(10) المصدر السابق: 72.

(11) دلائل الإعجاز : 315، وينظر: مجالس العلماء : 21، 38، 39.

(12) نظرية التأويل : 44.

(13) المرجع السابق: 44.

(14) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 38.

(15) الوساطة : 50، وينظر: معجم النقد العربي \القديم : 2-176.178.

(16) العمدة : 1-137، وينظر: النقد المنهجي \عند العرب : 80.81.

(17) العمدة : 1-137.

(18) الموشح : 310.

(19) سؤالات أبي حاتم : 52.

(20) المصدر السابق: 55.

(21) يبدو ذلك مثلاً في نظرة ابن جني لسحيم ومحاولة إسقاط قيمته \الشعرية، لانتمائه خارج النسق العربي من حيث انتمائه الحبشي، ولونه: « ألاترى \أن الشاعرقد يكون راعياً جلفاً أو عبداً عسيفاً تنبو صورته وتمج جملته، فيقول \ما يقوله من الشعر فلأجل قبوله وما يورده عليه من طلاوته وعذوبة مستمعه،ما \ايصير قوله حكما يرجع إليه ويقتاس به، ألا ترى إلى قول العبد الأسود: إنْ \كنتُ عبداً فنفسي حرةٌ كرماً ** أو أسودَ اللونِ إني أبيضُ الخُلُقِ». الخصائص :1-216، وتارة يعبر عن ذلك بقوله حين يستشهد لسحيم: «ونحوه في التحريف \قول العبد». الخصائص : 1-281، ومن ذلك قول ابن شرف القيرواني (ت: \460هـ) عن سحيم في معرض الاستشهاد من شعره: «سحيم عبد بني الحسحاس، أُسيْودٌ \في شملة، دنسةٌ قَمْلة، لا يؤاكله الغرثان، ولا يصاليه الصرد العريان، وهو \مع ذلك يقول...». رسائل الانتقاد : 43.44، وينظر في هذا: الإقصاء والممانعة في التراث العربي ، سحيم عبد بني الحسحاس نموذجاً، رسالة \دكتوراه، د. محمد الدوسري، قسم اللغة العربية، كلية الآداب جامعة الملك سعود \1432هـ، ص66.68، و«أمثولة العبد الآبق»، بدوي محمد، مجلة فصول ، \الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج: 15، ع: 4، 1997م، ص: 281.

(22) ينظر: الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين ، \للخالديين: 25.

(23) طبقات فحول الشعراء : 1-187، وينظر: 1-171.172.

(24) النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية : 119، وينظر: استعارية مصطلح الفحولة : 116.120.

(25) أخبار أبي تمام : 37.

(26) المصدر السابق: 79.

(27) السابق: 56.

(28) السابق: 142.

(29) السابق: 46.

(30) أخبار أبي تمام : 5

(31) بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم : 17، \وينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب : 137، و الحركة النقدية \حول مذهب أبي تمام : 153 . 157، و النقد المنهجي عند العرب : 81\.

(32) بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم : 44.

(33) أسلوبية الوصف والحوار : 147.148.

(34) المرجع السابق: 148، وينظر: دائرة الأعمال اللغوية : 192.

(35) ينظر: أصول النقد الأدبي ، لأحمد \الشايب: 171، و أسس النقد الأدبي ، لأحمد بدوي: 102.

(36) نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة : \64.65.

(37) سؤالات أبي حاتم : 41.42.

(38) ينظر: خطاب المناظرة في التراث العربي الإسلامي : \190.191.

(39) الموشح : 225.

(40) طبقات فحول الشعراء : 2-542.

(41) المصدر السابق: 2- 552، وينظر: الشعر \والشعراء : 1-157، 1-515، و الموشح : 161، 228.

(42) وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث ، د.سامي \منير عامر: 6، وينظر: التفكير النقدي عند العرب ، د.عيسى العاكوب: \119.122.

(43) الماركسية وفلسفة اللغة : 130.

(44) الماركسية وفلسفة اللغة : 130، وينظر: التفاعل في الأجناس الأدبية : 81.

(45) أسرار البلاغة : 165.

(46) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام : 20.21.

الفصل الثالث

الحكاية النقدية

المبحث الأول: شخصيات الحكاية النقدية

المبحث الثاني: لغة الحكاية النقدية

المبحث الثالث: فضاء الحكاية النقدية

المبحث الرابع: سمات الحكاية النقدية

يمكن للباحث في مستهل هذا الفصل من فصول المثاقفة، أن يقدّم هذا السؤالَ توضيحاً لفكرة الحكاية النقدية: هل يقتصر فعل السرد ـ الذي جعلته الدراسات السردية القديمة والحديثة موضوعاً لها ـ على النص الأدبي القصصي فحسب؟

وهنا، يمكن أن تُستقى الإجابة من منابع نقدية متنوعة، تتمثل في ما بثه النقاد والباحثون في النظرية السردية المعاصرة، من إشارات مهمة، حول آفاق الخطاب السردي، وضفافه الواسعة، دون الاقتصار على (النص الأدبي) في جنسه القصصي، ومن ذلك ما أشار إليه رولان بارت، في سياق حديثه عن حدود الخطاب الحكائي: «يمكن للكلام الملفوظ أن يدعم السرد، شفوياً أم مكتوباً، عبر الصورة، ثابتاً أو متحركاً، عبر الإيماءة، وعبر مزيج منظم من كل هذه المواد. السرد حاضرٌ في الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، المأساة، الملهاة، المسرح الإيمائي، الواجهة الزجاجية، والسينما، والفنون الهزلية، والحدث المتنوع، والمحادثة. إلى ذلك، وتحت هذه الأشكال اللامتناهية تقريباً يوجد السرد، في كل الأزمنة، وكل الأمكنة، وفي كل المجتمعات»(1). وبناء على ذلك، فالسرد يأتي بوصفه الخطاب الذي: «لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد، وحيثما كان»(2).

وقد آمنت بذلك الدراسات السردية الحديثة، وتمثلته على مستوى المدونات السردية، التي جعلتها موضوعاً وشغلاً شاغلاً لها، إذ: «إن المدونات التي تعتمدها السرديات اليوم، أي مع بداية القرن الواحد والعشرين، قد اتسعت كثيراً عما كانت عليه قبل قرن. فقد صارت تشمل أجناساً متعددة من القصص، الشفوي والكتابي، والتخييلي والمرجعي، واستغلت مفاهيم السرديات في دراسة السرد في نصوص غير أدبية كالدينية والسياسية والصحافية، وظلت السرديات في تفاعل مثمر مع الأبحاث اللسانية، وخاصة منها لسانيات التلفظ ولسانيات النص والخطاب، والتداولية»(3).

وإذا كان السرد بهذا التنوع المستفيض المهيمن في كثير من أنماط الخطاب، من حيث البنية والمحتوى، فأين موقع الحكاية من الفضاء السردي؟ من حيث المفهوم، ثم بعد ذلك ما المقصود بالحكاية النقدية؟ وما علاقتها بالمثاقفة بين القدماء في النقد العربي القديم؟

الحكاية، حين تكون من حيث الانتماء المعجمي مأخوذةً من الفعل (حكى)، إذ يقال: «حكيت فلاناً وحاكيته، فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء، لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية»(4)، فإن

هذا يدل على أن الحكاية تعني على نحو عام: إنشاءُ فعلٍ موازٍ لفعلٍ آخر يحاكيه، وهو ما يقربنا من مفهوم الحكاية، بوصفها نصاً لغوياً يحاكي حدثاً خارجياً، ويعبر عن حالة وقوعه، وفي قوله: (حكيت عنه الحديث حكاية)، إشارة إلى أن الحكاية لا تلزم التعبير عن الحدث كما وقع، إنما حكاية الحدث، بمعنى: الإخبار عن وقوعه، إخباراً يلتزم منه المخبرُ، بما يقوم عليه أيُّ نص سردي وهو التتابع في سرد الأحداث(5).

والحكاية في معاجم السرد والدراسات السردية: «هي أحد مقومات القصة، إذ يمثل مضمونها القصصي الذي تؤديه، الأحداثَ القائمة على التتابع، واقعيةً كانت أو متخيلة، وتنهض بهذه الأحداث شخصيات في زمن ومكان معينين»(6).

وقد أشار جيرار جينيت في كتابه **خطاب الحكاية**، إلى أننا حين نستخدم مصطلح (الحكاية) في الدراسات السردية، فإنه يبرز تحت هذا المصطلح ثلاثة معان:

الأول: و«هو الأكثر بداهةً ومركزيةً حالياً في الاستعمال الشائع، تدل كلمة (الحكاية) على المنطوق السردي، أي: الخطاب الشفوي أو المكتوب، الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث»(7).

والثاني: وهو «أقل انتشاراً، ولكنه شائع في الوقت الحاضر بين محللي المضمون السردي ومنظريه»(8)، وفيه تعني الحكاية أنها تدل على سلسلة الأحداث، الحقيقية أو التخييلية، التي تشكّل موضوع هذه الحكاية، ومختلف علاقاتها، من تسلسل وتعارض، وتكرار،: «وفي هذه الحالة يعني (تحليل الحكاية): دراسةَ مجموعةٍ من الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها، وبغض النظر عن الوسيط اللساني أو غيره الذي يطلعنا عليها»(9).

والثالث: و«هو الأكثر قدماً في الظاهر، تدل كلمة الحكاية على حدث أيضاً، غير أنه ليس البتة الحدث الذي يُروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصاً ما يروي شيئاً ما: إنه فعل السرد مُتناولاً في حد ذاته»(10).

وبناء على ما سبق، يمكن للباحث أن يقدّم التعريف الآتي للحكاية النقدية، فيقول: إنها عبارة عن خطاب نقدي مسرود، يقوم فيه السارد برواية حدثٍ نقدي حقيقي، متعلق بإحدى القضايا النقدية، التي تشغل مقاماً ما من مقامات المثاقفة، من خلال شخصيات نقدية محددة، وفي زمان ومكان محددين.

والحكاية النقدية بناء على هذا التعريف، إنما تنتمي إلى ما سماه الدكتور سعيد يقطين بـــ(سرديات الخطاب) لا إلى (سرديات النص) الأدبي، وحين يكون في الحكاية النقدية ما يتسم به النص الأدبي من نَفَسٍ سردي، هذا يعني: «أن العلاقة بين سرديات الخطاب وسرديات النص، كما أتمثلها، علاقة تكامل لا تنافر، ويتحدد تكامل العلاقة من خلال اختيار الدارس أو الباحث، وتعيينه للموضوع المشتغل به، ويحسن بنا التذكير هنا بأن الاشتغال بهذه السرديات أو تلك يمكن أن يتم على الخطاب الأدبي وغير الأدبي، على النص الأدبي وغير الأدبي»(11).

يضاف إلى ذلك، علاقة الخطاب الحكائي النقدي بالتواصل والتبادل الذي بنيت عليه المثاقفة، وقد أشار بعض النقاد في هذا المقام، أننا: «إذا نظرنا في السرد من ناحية تلفظية تخاطبية، تبين لنا أن السرد وجهٌ من وجوه عمل تواصلي بين الراوي والمروي له، ومن ورائهما المؤلف والقارئ، وفي هذا النطاق يذكر جونات أن السرد يندرج في نسيج من العلاقات الحميمية، بين عناصر تدخل في ما يسميه مقاماً سردياً، وتتمثل هذه العناصر في المتخاطبين وحدودهما المكانية والزمانية، فلا يتصور السرد إلا وهو موصول بهذه المكونات التي يتشكل منها وبها هذا المقام السردي»(12).

والناظر فيما اكتنز به التراث العربي، من مدونات إخبارية وحكائية، يجد أن هناك من هذه المدونات ما من شأنها أن تقص علينا شيئاً من الأحداث والأخبار والحكايات الواقعية، في بعض البيئات التاريخية العامة، وهذا كثير في مدونات التاريخ المتخصصة في سرد أخبار الأمم والدول والحضارات على نحو عام.

ولكن السؤال هنا هو: ماذا عن تلك المدونات الإخبارية الخاصة في التراث العربي، التي من شأنها أن تحكي لنا ما دار من أحداث صغيرة، ووقائع موجزة، وقعت في بعض البيئات الخاصة؟ وأقصد بذلك: البيئات المعرفية في التراث العربي، إذ إن لأفراد هذه البيئة شأنهم، ولهم حكاياتهم الخاصة، المتعلقة بانتمائهم المعرفي الذي يشتركون فيه، ومشربهم الثقافي الذي يتبادلون حوله.

وما يدعو الباحث إلى هذا السؤال هو ما نراه مشاعاً في الثقافة العربية القديمة، من ظهور المدونات الإخبارية الخاصة، التي قصرت عنايتها ببعض الأخبار والحكايات والوقائع، في بيئات معرفية خاصة، فمن أراد أن يعرف شيئاً عن مواقف وحكايات المحدِّثين والفقهاء، فذلك في **أخبار المحدثين والفقهاء** للخشني(13)، ومن أراد أن يعرف ويطلع على بعض حكايات النحويين وأخبارهم، فذلك أيضاً في **أخبار النحويين** للسيرافي(14)، كما أن للشعراء المُحْدَثين شأن إخباري

وحكائي، يجده المتأمل في **أخبار الشعراء المحدثين**، لأبي بكر الصولي [15]، إلى غير ذلك من مدونات الأخبار والحكايات الخاصة في التراث العربي[16].
لأجل هذا، ولأجل أنه: «لا تاريخ بلا قص»[17]، كما يقول كروتشيه، فإن البحث في خطاب الحكاية النقدية، لدى النقاد القدماء في مثاقفاتهم النقدية، إنما هو اتجاه من الباحث إلى النظر في تلك التفاصيل التاريخية النقدية الصغيرة، المنتمية إلى المقام التاريخي النقدي العام، وهو بحث فيما يرويه بعض النقاد لبعضهم من حكايات حدثتْ بين بعضهم بعضاً أيضاً، في المجالس، والأسواق، والمنتديات، والحلقات، وغير ذلك من مظان المثاقفة ومقاماتها، أي: إن البحث هنا في الحكاية النقدية، هو من قبيل النظر في يوميات النقد والنقاد في النقد العربي القديم، وما احتوته من مواقف نقدية تبادلية، لها صلتها الوثقى بقضايا النقد المختلفة، الشاغلة لأولئك النقاد.
ولقد قدم الدكتور مجدي توفيق في كتابه **كيف يحكي النقاد؟ السرد النقدي وقراءة النقد الأدبي بوصفه سرداً** أدلةً وشواهدَ، تكشف عن حقيقةٍ تقول: «إن الخطاب النقدي ينطوي على سمة مهمة تكمن فيه، هذه السمة الكافية، هي: انطواء الخطاب النقدي، على قدرة سردية ماهوية ملحوظة»[18]، لكن هذه الشواهد إنما كانت من الخطاب النقدي المعاصر، وتحديداً لدى بعض النقاد، الذين قدموا في بعض كتبهم ومذكراتهم، بعض الحكايات النقدية، أمثال طه حسين[19].
وفي ما يتصل بالحكاية النقدية، يشير هنا الدكتور سعيد يقطين إلى ما سماه الديوان السردي للعرب في الثقافة العربية، وأن هذا الديوان له أنماط متنوعة منها ما يتصل بالسرد المعرفي: «ونشير هنا باقتضاب إلى المساجلات التي تمت بصدد الشعر والنثر والمفاضلات التي أثيرت بينهما...لكن المعرفة الأدبية القائمة على التقليد الثقافي السائد لم توله ما يستحق من العناية والاهتمام»[20].
وعليه فالناظر في بعض الأخبار والحكايات النقدية، التي احتضنتها بعض مدونات المثاقفة، يجد الحضور السردي، الكامن في خوافي بعض هذه المدونات وقوادمها، ما يقتضي من الباحث إنصاتاً لحركة الشخصيات داخل هذه الحكايات النقدية، وتأملاً بعد ذلك في لغتها، ونظراً في فضائها الزمني والمكاني، وسماتها التي تميزها عن بقية أنماط المثاقفة.

---

(1) النقد البنيوي للحكاية : 89 ، وينظر: الكلام \والخبر، مقدمة للسرد العربي ، د. سعيد يقطين: 19.

(2) الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي : 19، وينظر \في هذا: معجم السرديات : 251.254، و معجم تحليل الخطاب : \471.472، و دليل الناقد الأدبي ، د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي: \174، و القاموس الموسوعي للتداولية : 456، و موسوعة السرد \العربي ، د. عبد الله إبراهيم: 1-8.11، و السردية العربية، بحث \في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، د. عبد الله إبراهيم: 17.18، \و تلقي السرديات في النقد المغاربي ، لسليمة لوكام: 147.149، وما \يميز هذه الأطروحة في هذا المقام، أن الباحثة في الفصل الذي عقدته (السرديات \الماهية والحدود)، كانت على إلمام بأحدث ما أنتج في النظريات السردية الحديثة \العربي منها والغربي، وينظر أيضاً: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد ، يان مانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة: 55.56.

(3) معجم السرديات : 252.253.

(4) لسان العرب : 4-188، (حكى)، وينظر: معجم \مقاييس اللغة 2-92.

(5) يقول ابن منظور في معنى (السرد): «السرد في اللغة: تقدمة \شيء إلى شيء يأتي به متسقاً بعضه في إثر بعض متتابعاً، سَرَد الحديث ونحوه \يسرده سرداً إذا تابعه». لسان العرب : 7-164 (سرد).

(6) معجم السرديات : 148، وينظر: القاموس الموسوعي للتداولية : 456، و معجم تحليل الخطاب : 471، و النقد \الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال: 504.

(7) خطاب الحكاية : 37.

(8) المرجع السابق: 37.

(9) السابق: 37.

(10) خطاب الحكاية : 37.

(11) الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي : 25.

(12) معجم السرديات : 244، وينظر: البلاغة والسرد، \جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ ، د. محمد مشبال: 9.12.

(13) الكتاب مطبوع بتحقيق المستشرق ماريا لويسا، ولويس مولينا، \طبعه المجلس الأعلى للبحوث العلمية ومعهد التعاون مع العالم العربي، إسبانيا، \مدريد، 1990م.

(14) الكتاب مطبوع بتحقيق طه محمد الزيني، ومحمد عبدالمنعم خفاجي، \مطبعة مصطفى البابي الحلبي بالقاهرة، 1960م.

(15) الكتاب مطبوع بتحقيق المستشرق ج. هيوارت. دار المسيرة، \القاهرة، ط:1، 1399هـ.

(16) ينظر: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي :211.212، \والحديث المفصل للدكتور سعيد يقطين عن المكتبة السردية العربية القديمة في \كتابه: السرد العربي، مفاهيم وتجليات : 118.133.

(17) مجلة فصول ، ج: 2، ع: 2، 1982م، ص: 294، ونجد \صيغة أخرى لهذه المقولة عند أوستين وارين، حيث يقول: «القصة تأتي من التاريخ». \ نظرية الأدب ، لرينيه ويليك وأوستين وارين: 279.

(18) كيف يحكي النقاد : 125، وينظر: السرد العربي، \مفاهيم وتجليات ، من ص: 70.73.

(19) ينظر: كيف يحكي النقاد : 37.

(20) السرد العربي مفاهيم وتجليات : 70، وينظر أيضاً: \110، و الكلام والخبر : 211.212.

المبحث الأول

شخصيات الحكاية النقدية

الشخصيات في الخطاب السردي، أياً كان هذا الخطاب، هي: «ما به تكون الأعمال فعلاً أو تقبلاً، وهي بهذا ولهذا مشترك بين جميع الأنواع القصصية»[1]، وهذا ما حدا بأحد نقاد النظرية السردية إلى القول بأن: «كل قصة هي قصة شخصيات»[2]، وفي السياق ذاته يتساءل هنري جيمس، تساؤلَ المؤكِّد على أهمية الشخصية في العمل السردي، أياً كان، إذ هي لحمته وعليها بناؤه، فيقول: «ما الشخصية إن لم تكن محور الأعمال؟ وما العمل إن لم يكن تصوير تصرف الشخصية؟ وما اللوحة والرواية إن لم تكن وصف طباع الشخصية»[3]، فلا سرد إذن دون أحداث، ولا أحداث دون شخصيات، تصنعها وتعبر عن حركتها وإيقاعها.

وقد اختلف الباحثون والنقاد هنا، في فهم الشخصية، والمراد بها، في العمل السردي، وهذا الاختلاف مرده كما يقول الدكتور الصادق قسومة: «إلى اختلاف الرؤى والمناهج التي اعتمدوها، وإلى اختلاف الزوايا والمنطلقات الثقافية أيضاً»[4]، فهناك من النقاد من نظر إلى الشخصية في العمل السردي من خلال (الدور) الذي تقوم به الشخصية، ويمثل هذا الاتجاه الناقد الروسي فلاديمير بروب[5]، كما أن هناك من النقاد من ينظر إلى الشخصية من خلال (الحالة) التي تمر بها في العمل السردي، وهو ما يراه الناقد الفرنسي تودوروف، فالحالة لديه هي التي تعبر عن الشخصية، وعلاقاتها في العمل القصصي[6].

وتعد المقاربة النقدية السردية التي قدمها فيليب هامون في هذا السياق، هي الرؤية التي يجد الباحث أنها أوسع وأشمل من الرؤى السابقة، إذ يرى أولاً أن الشخصيات أشمل وأوسع من أن تحصر في الشخص (الإنساني)، فقد تكون مجردةً كالعقل، والمنصب، والمادة وغيرها من المعطيات العامة، التي يمكن أن تكون شخصيات منتظمة في نظام السرد، كما أنه يمكن أن تكون الشخصية هي (العلاقة) لديه في نسق السرد، وهذه العلاقة لديه، تأتي بوصفها نشاطاً معيناً، ينقسم إلى (دال) يشمل الأوصاف والسمات التي تحدد هوية الشخصيات، و(مدلول) ويشمل مجموع ما يقال عن هذه الشخصيات، إما بواسطة حديث بعض الشخصيات عنها، أو من خلال تصريحات الشخصيات ذاتها وأقوالها وسلوكها، ويتضح ذلك كله من خلال علاقات التشابه والتقابل والتراتب والتوزيع، التي تربط الشخصية بالشخصيات الأخرى، وببقية عناصر السرد والأخرى أيضاً، كما تحدث في إثر ذلك عن المرجعيات التي تتعلق بالشخصيات في العمل السردي، ضمن فئات الشخصيات لديه(7).

وفي الحكاية النقدية هنا، تأتي الشخصية بوصفها: «مكوناً أساسياً في كل عمل حكائي»(8)، بل: «هي عمود الحكاية الفقري»(9)، الذي ترتبط به بقية الأجزاء في جسم الحكاية، ولهذا قُدّم النظر في شخصيات الحكاية النقدية في مثاقفات النقاد القدماء من خلال ما وجده الباحث من مكانة هذه الشخصيات في الحكاية النقدية، إذ هي رأس الحكي النقدي وعموده وذروة سنامه، منها يبتدئ الحكي النقدي، وبها تسير أحداثه، وإليها تنتهي مآلاته.

وما سيقدمه الباحث في هذا المقام، إنما ينطلق أولاً من تعريف الشخصية في الحكاية النقدية، إذ هي كما يراها الباحث: شخصياتٌ إنسانية، يُسند إليها جملة من الأفعال والسمات والصفات الصريحة أو الضمنية، وذلك انطلاقاً من رؤية فليب هامون للشخصية في العمل السردي(10)، وأخذاً بالتعريف الذي يراه كثير من النقاد للشخصية، حيث: «تعرف الشخصية بجملة ما يسند إلى الفاعل من صفات صريحة أو ضمنية»(11)، ثم الانطلاق بعد ذلك من المقاربة التي قدما هامون تجاه في النظر في شخصيات الحكاية النقدية، وذلك من خلال الآتي:

1. سمات الشخصيات:

عندما قال رولان بارت: «معرفاً الشخصية في الحكاية بأنها: نتاج عمل تأليفي، كان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص، التي تستند إلى اسم عَلَم يتكرر ظهوره في

الحكي»[12]، فإذا كانت الشخصية مرتبطة بالحكاية منذ استهلالها حتى خاتمتها، فهذا يعني أن تتبع السمات لهذه الشخصية داخل الحكي، ينبغي أن يكون من خلال النظر في داخل المقام الحكائي النقدي، منذ بدايته حتى نهايته.

وهنا، حين يُبحث عن سمات الشخصية في الحكاية النقدية، فإن ذلك إنما يُستنطق من خلال مجيء شخصيات الحكاية النقدية، على أنها (الدليل) الذي يحمل دالاً ومدلولاً، دالاً يتمثل في الأسماء والصفات اللازمة لهذه الشخصيات داخل الحكاية النقدية، التي تحدد شيئاً من سماتها، وتكشف عن بعض ملامح هويتها، ومدلولاً، يتمثل في: «مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحهاتها، وأقوالها، وسلوكها»[13].

كما أن البحث هنا، في سمات شخصيات الحكاية النقدية، يشمل سمات متنوعة، تتمثل في السمات الظاهرة، كالجنس، والهوية الاجتماعية، والجسمية، والمالية، كما تشمل السمات الباطنة، المتعلقة بالجانب العقلي، والنفسي، والثقافي[14]، وغير ذلك من سمات يمكن أن تستنبط من داخل الخطاب الحكائي النقدي.

يروي ابن سلام الحكاية النقدية الآتية، فيقول: «دخل الحطيئة على سعيد بن العاص، متنكراً، فلما قام الناس، وبقي الخواص، أراد الحاجب أن يقيمه فأبى أن يقوم، فقال سعيد: دعه، وتذاكروا أيام العرب وأشعارها، فلما أسهبوا قال الحطيئة: ما صنعتم شيئاً، فقال سعيد: فهل عندك علم من ذلك؟ قال نعم. قال: فمن أشعر العرب؟ قال: الذي يقول:

قد جعل المبتغون الخيرَ في هَرِمٍ

والسائلون إلى أبوابه طرقا

قال: ثم من؟ قال: الذي يقول:

فإنك شمس والملوك كواكبٌ

إذا طلعتْ لم يبدُ منهنَّ كوكبُ

يعني زهيراً والنابغة، ثم قال: وحسبك بي، إذا وضعت إحدى رجلي على الأخرى، ثم عويت في إثر القوافي كما يعوي الفصيل في إثر أمه، قال: فمن أنت؟ قال: أنا الحطيئة، فرحب به سعيد، وأمر له بألف دينار»[15].

والنموذج الآخر هو ما ذكره أبو بكر الصولي، بقوله: «حدثني سوّار بن أبي شراعة، قال: حدثني البحتري قال: كان أول أمري في الشعر، ونباهتي فيه، أني صرت إلى أبي تمام وهو بحمص، فعرضت عليه شعري، وكان يجلس فلا يبقى شاعر إلا قصده وعرض عليه شعره، فلما سمع شعري أقبل عليَّ وترك سائر الناس، فلما تفرقوا، قال: أنت أشعر من أنشدني، فكيف حالك؟ فشكوت خلةً؟ فكتب لي إلى أهل معرّة النعمان، وشهد لي بالحذق، وقال: امتدحهمْ، فصرت إليهم فأكرموني بكتابه ووطنوا لي بأربعة آلاف درهم، فكانت أول ما أصبته»[16].

تبدأ الحكاية النقدية الأولى، التي ذكرها ابن سلام، بدخول الحطيئة، (متنكراً)، وهذه العبارة هي التي كشفت عن السمة الأولى من سمات هذه الشخصية، ذات البعد المركزي المؤثر في سير هذه الحكاية، وهي سمة وإن كانت ظاهرة تتعلق بالجسم واللباس، إلا أن لها علاقتها بالسمة الباطنة (السيكيولوجية) لهذا المبدع، التي عُرف بها في محيطه الثقافي إذ ذاك؛ فحين يقرأ الباحث حديث ابن سلام عن الحطيئة، وتحديداً قوله: «وكان جشعاً سؤولاً»[17]، ثم يعود إلى هذه الحكاية، يجد أن الحطيئة هنا، قد ارتدى في الحقيقة قناعين، كلاهما يفتح لنا كوةً ننظر من خلالها إلى الحطيئة، وهو في حالةٍ من حالات تمثله هاتين السمتين (الجشع والسؤال)[18]، القناع الأول وهو القناع الحسي المادي، الذي ارتداه، حين دخل المجلس (متنكرا) به، والآخر وهو القناع (الأيديولوجي) النفعي، المتمثل هنا في تحويل الشعر والعلم به إلى وسيلة تكسب وانتجاع، يتباهى بها هذا الشاعر في بلاط الخلفاء والأمراء، ومن نحا نحوهم من أولي العطاء والكرم؛ فالظهور بسمة العالِم المباهي يبدو في قوله (ما قلتم شيئاً)، والظهور بسمة الشاعر المقتدر الواثق المتكسب يبدو في قوله (وحسبك بي. إذا وضعت إحدى رجلي على الأخرى...)، وفي نهاية الحكاية، حين اطمأن الحطيئة على تسليم أهل المجلس له بهذه السمات، كشف القناع عن نفسه بنفسه، فقال: (أنا الحطيئة)، ناسباً ذلك السلوك الذكي الماكر إليه، هكذا بضمير المتكلم، وهو الضمير الأول، الذي يعبر عن الفعل والسلوك تعبيراً مباشراً أولياً، حسب إشارة بنفينست إلى ذلك، في مقاربته اللسانية للضمائر[19].

كما أظهرت هذه الحكاية النقدية أيضاً، وكشفت من خلال التبادل النقدي في مجلس سعيد بن العاص، سمةً من سمات سعيد، فحين يقول ابن سلام عنه: «وكان سعيد لا تأخذه العين، وكان يقال له: عُكّة العسل»[20]، وهي إشارة: «إلى ما كان عليه من السخاء العجيب، لا يرد سائلاً»[21]، كما يقول الشيخ محمود شاكر، فإن هذه السمة تتمثل في هذه الحكاية، أولاً في عدم إخراج الحطيئة،

وهو على حالته تلك التي دخل بها، لعل له حاجة يريد قضاءها، أو مالاً يريد التزود به، وثانياً، في نهاية الحكاية، حين يحصل الحطيئة على مراده ومبتغاه، بكرمٍ من سعيد (فرحب به سعيد، وأمر له بألف دينار).

وفي حكاية البحتري مع أبي تمام، تجلٍّ آخر لسمات شخصيات تلك الحكاية، حيث تبدو سمة (النباهة) و(الحذق) في الشعر، لدى شخصية البحتري، منذ انطلاق البحتري وابتدائه بالحكي: (كان أول أمري في الشعر ونباهتي فيه)، وهي السمة التي بدت وئيدةً في بداية الحكاية، ثم نمتْ وربتْ شيئاً فشيئاً في عَرَض الحكاية: (فلما سمع شعري أقبل علي وترك سائر الناس)، إلى أن اكتمل ظهور هذه السمة من سمات البحتري في نهاية الحكاية (فكتب لي إلى أهل معرة النعمان وشهد لي بالحذق)، وهي بهذا التنامي المتتابع: «تكشف عن استواء موهبة البحتري، بدليل إقبال أبي تمام عليه وتركه سائر من حضر، وقوله: أنت أشعر من أنشدني»[22].

وفي هذه الحكاية أيضاً، تبدو (الخلة) و(البذاذة) سمتين ظاهرتين متصلتين بشخصية البحتري، حيث تبدو الخلة في تعبير البحتري عن نفسه وحاله (فشكوت خلةً)، وتبدو (البذاذة)[23] في تعبير أبي تمام عن البحتري في كتابه إلى أهل معرة النعمان، كما يقول علي بن يوسف في رواية **الأغاني**: «قال علي بن يوسف في خبره: فكانت نسخة كتابه: يصل كتابي هذا على يد الوليد أبي عبادة الطائي، وهو ـ على بذاذته ـ شاعر فأكرموه»[24].

هكذا إذن في هذين النموذجين، تظهر سمات الشخصيات التي دارت عليها الحكاية النقدية، في بعض مقامات المثاقفة، ونهضت بها، وهي سمات تأخذ مأخذ التنوع، إذ تشمل ـ كما رأينا هنا ـ البعد الخارجي الظاهر، من سماتٍ في الجسم والهيئة واللباس، وهذا البعد يعد لدى بعض النقاد من أهم وسائل الإقناع، بواقعية الشخصية، وشدة ظهورها في العمل السردي[25]، وهو ما ظهر لنا في هاتين الحكايتين، كما تشمل السمات أيضاً البعد الداخلي، المتمثل في الحالة النفسية، والذهنية، والفكرية، للشخصية في الحكاية النقدية، إضافة إلى السمات المتعلقة بالجانب الاجتماعي أو السياسي للشخصية، وكل ذلك يظهر إما من خلال تعبير الشخصيات عن سماتها من خلال الضمير، كما مر معنا مع الحطيئة أو البحتري، أو من خلال أفعال الشخصيات الناطقة بذلك، أو من خلال حديث الشخصيات الأخرى عن هذه السمات، والأهم في ذلك أن ظهور هذه السمات جاء ملائماً ومتصلاً بالعالم الخارجي العام، لهذه الشخصيات، وهو العالم الثقافي العام، الذي تتبادل هذه

الشخصيات فيما بينها تحت ظلاله، وهو ما تشير إليه بعض الدراسات السردية، فــ: «السمات المظهرية أو النفسية للشخصية سواء كانت تفصيلية أم إجمالية تكون دائماً متضامنة مع رؤية العالم التي تميز لحظة من لحظات المجتمع»[(26)].

2. أنـواع الشخصيـات:

في تحليل الخطاب السردي، يشير النقاد في هذا المقام، إلى أن الشخصيات في العمل السردي، لها من التنوع والكثرة ما تضيق عنه العبارة . كما يقال . وتكفي فيه الإشارة هنا، ومردّ هذا التنوع في أنواع الشخصيات، يعزى إلى أمور كثيرة، كما يقول الدكتور قسومة، أهمها: «اختلاف الأنواع القصصية، فالشخصيات التي نجدها في الأساطير مثلاً ليست تلك التي نجدها في الخبر أو الرواية أو الأقصوصة... وهي تختلف عنها في كل شيء، نوعاً، ومرجعية، وهوية، ووظيفة، ودلالة»[(27)].

وبالجملة، فما يمكن قوله، والوقوف عليه بإيجاز هنا، في أنواع الشخصيات الواردة في هذا المقام من مقامات المثاقفة، وهو مقام الحكاية النقدية، يمكن أن يتمثل في التصنيف الآتي:

1. من حيث عدد الجوانب الشخصية، تتفرع الشخصية هنا وتأتي على نوعين، أحدهما: «شخصيات أحادية الجانب، وهي شخصيات ليس لها في القصة إلا جانب واحد»[(28)]، والآخر: «شخصيات متعددة الجوانب، وهي التي لها في القصة أكثر من جانب»[(29)].

2. ومن حيث الثراء في العمل القصصي، تأتي الشخصيات على نوعين، شخصيات مسطحة، وهي: «التي لا تتغير في سماتها ولا في أفعالها»[(30)]، وهناك الشخصيات الكثيفة، وهي متغيرة الأحوال، متبدلة الأطوار، فهي في كل موقف على شأن[(31)]، كما يقول الدكتور عبد الملك مرتاض.

3. ومن حيث مسار الشخصيات في الخطاب السردي، هناك الشخصيات الساكنة، و:«هذه الشخصيات لا تتغير سماتها، وإنما هي تقدم . كيفما تكن . دفعة واحدة، ولا يطرأ عليها مع تقدم القصة أي تغيّر»[(32)]، كما أن هناك في هذا التصنيف شخصيات نامية أو حركية، : و«هي التي تتحرك سماتها وتنمو مع تقدم القصة، وتكاثر المادة المتصلة بها»[(33)].

وعند العود إلى هاتين الحكايتين النقديتين السابقتين، نجد أن شخصية الحطيئة في الحكاية الأولى، تمثل الشخصية ذات الجوانب المتعددة، فالجانب الإبداعي هو الجانب المهيمن على هذه الشخصية،

إضافة إلى الجانب المعرفي، المتمثل في العلم بشعراء العرب، ويبدو ذلك جلياً في رواية ابن قتيبة لهذه الحكاية، حين قال لهم الحطيئة: «ما أصبتم جيد الشعر، قال له سعيد: وعندك من ذلك علم؟ قال: نعم»[34]، كما أنها من حيث السطحية والكثافة، شخصية كثيفة، بدأت في مبتدأ الحكاية على حال، وانتهت على حال، قال عنه سعيد بن العاص، مخاطباً الحطيئة: «قد أسأت في كتمانك أيانا نفسك منذ الليلة، وقد علمت شوقنا إليك وإلى حديثك»[35]، كما أن هذه الشخصية من حيث النمو والحركة، شخصية حركية، ما زالت تنمو وتصعد مع الحدث شيئاً فشيئاً، إلى أن تبين أمرُها في نهاية الحكاية.

يقال مثل ذلك أيضاً، تجاه شخصية سعيد بن العاص، بيد أنها أقل كثافة وحركة من شخصية الحطيئة، فالجانب السياسي، هو أصل جوانب شخصية سعيد، فـــ: «هو أحد من اتصل به الشرف من خمسة آباء»[36] على نحو عام، كما يقول ابن سلام، وفي هذا المقام، يذكر ابن قتيبة أن الحطيئة أتى: «مجلس سعيد بن العاص، وهو على المدينة، يعشي الناس، فلما فرغ الناس من طعامهم، وخف من عنده...»[37]، إضافة إلى الجانب الاجتماعي، المتمثل أولاً في اجتماع الناس في مجلسه، ثم في احتفاء مجلسه أيضاً بمثل هذه المثاقفات النقدية الماتعة.

يقابل هاتين الشخصتين شخصيات، ثانوية، ذات جانب واحدة، وهي شخصيات مسطحة وساكنة، في الآن ذاته، من ذلك شخصية الحاجب، إضافة إلى بعض الشخصيات المذكورة في الحكاية، ولكنها غائبة عن الحدث، غير مشاركة فيه، كشخصية زهير بن سلمى، والنابغة الذبياني، و«للغياب أهميةٌ لا تقل ـ أحياناً ـ عن أهمية الحضور»[38].

وفي حكاية قدوم البحتري على أبي تمام، تمثل شخصية أبي تمام، الشخصية ذات الجوانب المتعددة، الجانب الإبداعي أولاً، ثم الجانب الاجتماعي (السلطوي) إلى حد ما، إضافة إلى الجانب المعرفي، وهي مع ذلك شخصية مسطحة، اكتفت بالجلوس على كرسي الحكم بين الشعراء، والحكم بينهم بالتقدم أو التأخر، دون تغير يذكر في بقية الحكاية، كما أنها من حيث الحركة والسكون شخصية ساكنة، وهذا عكس ما بدا لنا في شخصية البحتري، فهي من حيث الجوانب، ظهرت أحادية الجانب، أي: الاكتفاء بظهور البحتري مبدعاً، فحسب، سواء في أول أمره في بداية الحكاية، أم في نهايتها، لكنها شخصية كثيفة، بدأت في أول الحكاية على شأن نقدي وإبداعي معين،

وانتهت بشأن آخر، كما أنها شخصية نامية حركية، ساهمت حركتُها وانتقالها، في تحرك الحدث وانتقاله من (حمص) مثلاً إلى (معرة النعمان)، وهذا خلاف ما نجده في شخصية أبي تمام.

هذا، وإذا كانت الشخصيات، على نحو عام، تمثل: «أهم مكونات العمل الحكائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي، الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي»(39)، فإن ما يجده الباحث هنا، في ما يخص الحكاية النقدية، بوصفها نمطَ مثاقفة، هو: أن الشخصيات في هذه النماذج الحكائية النقدية، تبدو لنا أهميتها، من خلال قيام مقام الحكاية النقدية، في أصله، ومنذ بدايته، على إحدى هذه الشخصيات، في حركتها، وتنقلها، ودخولها، ومجيئها، ثم بعد ذلك في حواراتها داخل هذه الحكاية، وهي الحوارات الحكائية التي ترتبط مادتها ومضمونها النقدي، باهتمام هذه الشخصيات جميعاً، وانتمائها الانتماء النقدي المشترك من قريب أو بعيد.

---

(1) علم السرد، المحتوى والخطاب والدلالة ، د. الصادق \قسومة: 176، وينظر: طرائق تحليل القصة ، د. الصادق قسومة: 96.

(2) المرجع السابق: 176، وينظر: طرائق تحليل القصة : \96.

(3) السابق: 176.

(4) السابق: 188.

(5) ينظر: موروفولوجيا الحكاية الخرافية ، لفلاديمير \àروب، ترجمة د.أبو بكر باقادر، وأحمد نصير: 158.159، والترجمة الأخرى للكتاب \àعنوان موروفولوجيا القصة ، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو: \42.

(6) ينظر: نقد النقد ، لتودوروف، ترجمة سامي سويدان: \123.129.

(7) ينظر: سيميولوجية الشخصية ، لفيليب هامون، ترجمة: \سعيد بنكراد: 24.26، وينظر:

طرائق تحليل القصة : 101.106، و علم \السرد : 189.190، و معجم السرديات : 271، و بنية النص \السردي : 51.

(8) الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات ، \د. سعيد جبار: 197.

(9) معجم السرديات : 270.

(10) ينظر: سيميولوجية الشخصية : 24، و معجم \السرديات : 271.

(11) علم السرد : 189، وينظر: طرائق تحليل القصة : 101.

(12) بنية النص السردي : 50.51.

(13) بنية النص السردي : 51.

(14) ينظر: علم السرد : 197.199، و طرائق تحليل \القصة : 105.107، و تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم ، لمحمد \àوعزة: 40.

(15) طبقات فحول الشعراء : 1-120، وينظر: الشعر \والشعراء : 1-313، و الأغاني : 16-410.

(16) أخبار أبي تمام : 66، وينظر: الأغاني : \21-30.

(17) طبقات فحول الشعراء : 1-111، وينظر أيضاً: 1-113.

(18) ينظرفي هذا حديث الشيخ محمود شاكر عن جشع الحطيئة وكثرة \سؤاله في: طبقات فحول الشعراء : 1-104، هامش (1)، و:1-113، هامش \(1)، وقد ذكر ابن قتيبة في ترجمته للحطيئة أن من المشهور أنه قيل له قبل \وفاته: «أوصِ للمساكين بشيء، فقال: أوصيهم بالمسألة ما عاشوا، فإنها تجارة \لن تبور». الشعر والشعراء : 1-113.

(19) يشير الدكتور محمد الشاوش إلى اعتماد بنفينيست في كثير \من حديثه عن الضمائر ودلالاتها في تحليل الخطاب، على ما ورد لدى العرب في \النظرية النحوية والدلالية القديمة لديهم، ولذا عبر الشاوش عن إشارة بنفينيست \àأنها إشارة مفاجئة: «قلنا فاجأنا؛ لأن هذا الموطن من المواطن القلائل التي \يستشهد فيها الدارسون الغربيون بالنحاة العرب، ويقرؤون حساباً لما جاء في \نحوهم، ثم ذكر . بنفينست . أنهم يسمون الشخص الأول المتكلم، والثاني المخاطب، \والثالث الغائب، اقتصر بنفينست في ذكره للنحو العربي على هذه الإشارة، وذكر \أن هذه التسمية تقوم على أساس صحيح يكشف عن طبيعة العلاقة بين الأشخاص». \ أصول تحليل الخطاب : 2-1083.

(20) طبقات فحول الشعراء : 1-119.

(21) المصدر السابق: 1-119، هامش (3)، وينظر: الشعر والشعراء : 1-314.

(22) «حول وصية أبي تمام للبحتري»، خليفة الوقيان، مجلة \علامات ، نادي جدة الأدبي، ج: 25، م: 7، جمادى الأولى 1418هـ، سبتمبر: \1997م، ص: 105، وينظر: البحتري في ميزان النقد القديم : 36، و فتنة المتخيل : 1-167.

(23) في لسان العرب ما يدل على تعلق هذه السمة بظاهر \الشخصية: «بُذِذتَ تبذُّ بَذَذاً وبذاذة وبذوذة: رثّت هيئتك وساءت حالتك، \في الحديث عن النبي µ: البذاذة من الإيمان، البذاذة رثاثة الهيئة، قال الكسائي: \هو أن يكون الرجل متقّهلاً رث الهيئة». لسان العرب : 2-44، (بذذ).

(24) الأغاني : 21-30.

(25) ينظر: بناء الرواية ، لعبد الفتاح عثمان: 109.

(26) بنية الشكل الروائي ، د. حسن بحراوي: 226.

(27) علم السرد : 208.209، وينظر: طرائق تحليل\ القصة : 111.

(28) المرجع السابق: 206.

(29) السابق: 207.

(30) السابق: 207.

(31) في نظرية الرواية، بحثت في تقنيات السرد : 101، \وينظر: الفن القصصي ، د. نصر محمد عباس: 384.

(32) علم السرد : 208، وينظر: طرائق تحليل القصة : 111.

(33) المرجع السابق: 208.

(34) الشعر والشعراء : 1-313.314.

(35) المصدر السابق: 1-314.

(36) طبقات فحول الشعراء : 1-120.

(37) الشعر والشعراء : 1-313.

(38) علم السرد : 201، وينظر: طرائق تحليل القصة : 107.

(39) قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية : \87.

المبحث الثاني

لغة الحكاية النقدية

تمثل اللغة في الخطاب السردي عموماً، العينَ النابعة، التي يمتح منها كلٌّ من الراوي أولاً، حين يفتتح سرده، ويعلن عن شخصياته، ثم يصف أحوالها، وسماتها، وتقلباتها، كما أن اللغة أيضاً معينٌ لهذه الشخصيات ذاتها، داخل السرد، فهي الوسيط المعرفي، الذي من خلاله تتبادل هذه الشخصيات، وتعبر، وتبوح، وتحاور، كما أن اللغة ـ أخيراً ـ في الخطاب السردي، هي التي تُظهر الحدثَ أو الأحداث في السرد، تصور نشأتها، وتنقل تناميها بعد ذلك، وتجسد وقوعها في زمن ما، ومكان ما، هكذا ـ إذن ـ هي اللغة في الخطاب السردي، أياً كان نوعه؛ فالاقتراب من لغته، يعني الاقتراب منه، إذ إن عليها مداره، وبها ينهض بنيانه. باللغة يكون السرد أو لا يكون!

ولكن بعد ذلك، ماذا نقصد باللغة في السرد؟ أو اللغة السردية؟ وكيف لنا أن نقول عن خطاب ما: إنه خطاب سردي من خلال لغته؟

يشير الدكتور محمد مندور إلى أن المقصود بلغة السرد: «نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية»[1]، وتعبير آخر هو تعبير تودوروف: «الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة، ويقدمها لنا»[2]، أو هي:«الطريقة التي يستخدمها السارد في تقديم الملفوظ الحكائي»[3].

إن السرد وإن كان يشترط مع أجناس الكلام الأخرى، حين تأتي هذه الأجناس بوصفها أجناساً (ملفوظةً)، أي: تنتمي جميعها إلى فضاء عام، هو فضاء (الكلام): «إلا أن السرد يختلف عن أجناس الكلام في كونه صيغة سردية لها ثوابتها اللفظية والتلفظية، وهذه الصيغة الجنس (السرد)،

تتشكل عبر أنواع مختلفة، تشترك هذه الأنواع في بعض المكونات، وتختلف في أخرى»[4]، غير أن التركيز هنا، سيكون على لغة نوع من هذه الأنواع السردية، وهي (الحكاية)، وتحديداً: لغة الحكاية النقدية، سعياً لتحديد خصوصية الخطاب الحكائي النقدي، ومغايرته عن غيره من أنماط المثاقفة النقدية الأخرى بين النقاد القدماء.

في السرديات الحديثة، هناك مجموعة من الدراسات، التي اهتمت (بالأشكال السردية البسيطة)، كالخبر، والحكاية، والخرافة، والنادرة...، وتبيان العلاقة بين هذه الأشكال البسيطة، والأشكال السردية الكبرى المركبة، والكشف عن الجانب المشترك، والجانب الخاص فيهما، وهنا يمثّل كتاب **الأشكال البسيطة** لـ (يولس): «محاولة متميزة اهتمت بالأشكال السردية البسيطة وخصوصياتها»[5]، وما يهم الباحث في هذا المقام، هو ما أشار إليه (يولس) في سياق حديثه عن (الحكاية) تحديداً، بوصفها شكلاً سردياً يملك لغةً خاصة، تميز الخطاب الحكائي عن غيره من خطابات السرد الأخرى، من خلال السمة الشفاهية المقابلة للمكتوبة، ولغة الحكاية بذلك تبدو: «لغة حيوية ومتحركة، وقابلة للتحول في كل مرة»[6]، كما أنها بذلك تقترب من الخطاب التبادلي (العفوي البسيط)، المقابل للمركب المقصود.

ولغة الحكاية النقدية هنا، إنما يُقصد بها ما أطلق عليه النقاد في الدراسات السردية الحديثة بـــ(صيغ) الخطاب الحكائي، أو (صيغ الحكي)، التي جاءت لدى جيرار جينت وتودوروف[7]، و«تعد الصيغة إلى جانب الزمن والصوت، واحدة من المقولات الثلاث الأساسية في دراسة الخطاب القصصي، وقد استعار السرديون مصطلح الصيغة من علم النحو، للإشارة إلى جملة المسائل المتعلقة بتنظيم المعلومة السردية، إلا أنهم لا يتفقون في تعيين هذه المسائل وضبط حدودها، فمنهم من يقصر هذا المفهوم على الأسلوب الذي يتوخاه الراوي في تقديم الحكاية، ومنهم من يضيف إلى ذلك وجهة النظر التي قد يعتمدها في رواية ما يروي»[8].

وهنا، يبدو الاقتراب من لغة الحكاية النقدية، اقتراباً من الحكاية النقدية، في أهم مباحثها وأوج تجليها، وما يلزم الباحث هنا هو الإجابة عن هذا السؤال الملازم لنا دوماً: كيف تجلت المثاقفة بين النقاد في الحكاية النقدية، من خلال لغة الحكي النقدي؟ والإجابة عن ذلك، تقتضي النظر أولاً في مقامين لغويين، هما مقام (العَرْض الحكائي)، الذي يتمثل في أقوال الشخصيات، وأساليب التبادل اللغوي فيما بينهم، داخل الحكاية النقدية، وهذا يتم في المستوى الدلالي، ثم النظر بعد ذلك في مقام

(السرد الحكائي)، أي: المتصل بأسلوب السارد وطريقته اللغوية في سرد الحكاية، وهذا يتم في المستوى التداولي.

وهذان المقامان يأتي توضيحهما، من خلال الوقوف على مفهوم (الصيغة الحكائية)، حيث: «تتصل الصيغة بالأفعال الكلامية التي تضطلع بها الشخصيات والراوي، ذلك لأن الشخصيات تفعل (تقوم بالحدث)، وهي كذلك «تتكلم»، شأنها في ذلك شأن الراوي، وإذا كنا في القصة نهتم بالشخصية وهي تفعل، فإننا في الخطاب نُعنى بشكل خاص بها وهي تتكلم، ونضع فعلها الكلامي هذا (أقوال الشخصيات)، بإزاء فعل الراوي (السرد)، هكذا نجد أنفسنا أمام صيغتين أساسيتين، هما «العرض» الذي يتم من خلال «أقوال الشخصيات»، و«السرد» الذي يضطلع به الراوي، وقد تضطلع به كذلك بعض الشخصيات، وفي تحليل الخطاب نركز على العلاقات التي تأخذها الصيغتان في ترابطهما، وفي مختلف ما يتولد عنهما من صيغ صغرى»[9].

الحكـاية النقـدية دلاليـاً:

كان أول ما افتتح به جيرار جينيت حديثه عن (صيغ الحكاية) أن قال: «ما دامت وظيفة الحكاية، ليست إصدار أمر أو التعبير عن تمنٍّ أو ذكر شرط، إلخ..، وإنما فقط قص قصة، وبالتالي «نقل» وقائع (واقعية أو خيالية)، فإن صيغتها الوحيدة، أو المميزة على الأقل، لا يمكن أن تكون بكل دقة غير الصيغة الدلالية»[10].

وعبر سلم (الدلالة) بتعبير جينيت في صيغ الحكاية، يستطيع الباحث هنا أن يُشرف على بعض الدلالات الثاوية في لغة الحكاية النقدية المتبادلة بين شخصياتها، كما أنه سيكون في مكنة الباحث أيضاً هنا أن يطمئن على ما قيل سابقاً، عن تلك السمة السردية، التي اتسم بها خطاب الحكاية النقدية، ولا يكفي هذا فحسب، بل اكتشاف هذه السمة، مع ضرورة ربطها، وبيان تعلقها، بالجانب التبادلي بين النقاد القدماء، وهذه مهمة، لا يمكن أن يقوم بها الباحث إلا من خلال النظر في هذه المستويات الدلالية الثلاثة للغة الحكاية النقدية:

1. الصيـغ المعجميـة:

وهي أولى الصيغ الدلالية للحكاية النقدية، وقد اختار الباحث أن يكون البدء بها لأنها النواة الرئيسة، التي ينطلق منها فعل الحكي النقدي، وهي عبارة عن صيغٍ كلامية متنوعة، يتبين لنا بعد صهرها وتمحيصها معجمياً، انتماؤها إلى حقل خطابي معين، هو حقل السرد، بمضمونه النقدي.

وفي هذا السياق، يشير الدكتور سعيد يقطين إلى هذه الصيغ المعجمية في الخطاب السردي، ويسميها (صيغ الأداء السردي)، وتأتي على نوعين:

1. صيغ نوعية: وهي المتصلة بالكلام من حيث طبيعته الجنسية، أو النوعية أو النمطية، ونجدها في مثل هذه الصيغ: (قال، حكى، حدثني، أخبرنا) .

2. صيغ مرجعية: وترتبط بمصادر تحصيل الكلام، وتمكننا من تعيين أصوله ومصادره الأصلية التي ينبع منها الخطاب السردي، على نحو ما نجد في: (رأيت، وسمعت من...، وكنت مع...، كنا في...)(11).

وتتجلى الوظيفة الدلالية لهذه الصيغ في: أنها تعين الباحث على تحديد مرجعية النمط السردي، من حيث طبيعته وأصوله وامتداداته، فالصيغة المرجعية على سبيل المثال هنا في الحكاية النقدية تمكن الباحث من معرفة طريق الحكاية وأصلها، كما أن الصيغة النوعية تؤسس وتُثْبِتُ انتماءها إلى فضاء السرد.

وبالعودة إلى شواهد الحكاية النقدية في هذا المقام، والتي تجلت من خلالها المثاقفة بين النقاد القدماء، يجد الباحث عدداً من الصيغ، الدالة على سردية الخطاب النقدي، الدال على مقام ما من مقامات التبادل المعرفي النقدي، ومن هذه الصيغ:

1. (حكى): وهي أصل الصيغ المعجمية الدالة على الحكاية النقدي، وهي تدل دلالة ظاهرة مباشرة على فعل الحكي النقدي، وعلى فعل التبادل النقدي الحاصل عبر الحكاية النقدية، بين السارد والمسرود له، من هذه الصيغة، أو ما يشتق منها نحو: (حُكي)، و(يحكى أن...)(12)، في كثير من شواهد الحكاية النقدية، بمثل هذه الحكاية النقدية التي يوردها المرزباني بسنده عن المبرد قال:

حكى الزبيريون أن مدينية عرضت لكثيِّر، فقالت: أأنت القائل:

فما روضةٌ بالحَزن طيّبةُ الثرى

يمجُّ النَّدى جثجاثها وعرارها

بأطيبَ من أردان عزَّة موهناً

إذا أوقدتْ بالمندلِ الرطبِ نارها

قال: نعم. قالت: فض الله فاك، أرأيت لو أن ميمونةَ الزنجية بخرت بمندل رطب أما كانت تطيب؟ ألا قلت كما قال سيدك امرؤ القيس:

ألم تر أني كلما جئتُ طارقاً

وجدتُ بها طيباً وإن لم تطيَّب[13]

2. (كان): وهذه الصيغة هي من صيغ الحكي، التي ملأها ابن منظور نظراً وتأملاً معجمياً ثرياً، وأشبعها تفتيقاً دلالياً ولغوياً، يفي بحاجة الباحث في هذا السياق، فأول ما بدأ به ابن منظور حديثه عن صيغة (كوَن)، أن بيّن أولاً أن الكون في أصله هو:«الحَدَث، وقد كان كوناً وكينونة»[14]، و: «الكائنة الحادثة»[15]، و:«التكون التحرك»[16]، و: «الكائنة: الأمر الحادث»[17]، و: «كوّن الشيء: أحدثه، والله مكوّن الأشياء يخرجها من العدم إلى الوجود»[18]، كما أشار في تضاعيف ذلك إلى دلالة (كان) الفعل النحوي الماضي، التي تدل على وقع هذا (الحدث)، (الكائن) في (الزمن الماضي)، فـــ: «كان الأمر وكانت القصة، أي: وقع الأمر ووقعت القصة»[19]، ونقل عن الجوهري هنا: «كان تكون بمعنى مضى وتقضى»[20]، وهذا مما له صلةٌ بزمن الحكاية النقدية في لحظة السرد النقدي لها.

أما ما يتصل بعلاقة هذه الصيغة بالحدث الحكائي، المرجعي الواقعي، المنتمي إلى عالم اليوميات النقدية بين النقاد، فيظهر في قوله: «ورجل كنتيُّ: كبير، نسبٌ إلى كنتُ، وقد قالوا: كنتنيُّ، نسب إلى كنت أيضاً»[21]، ونقل عن الجوهري: «يقال للرجل إذا شاخ هو كنتيٌّ، كأنه نسب إلى قوله: كنت في شبابي كذا... وفي الحديث أنه دخل المسجد وعامة أهله الكنتيّون؛ وهم الشيوخ الذين يقولون كنا كذا، وكنت كذا، وكان كذا، فكأنه منسوب إلى كنتُ»[22].

إذن، في هذا الإيضاح المعجميّ سندٌ لما قاله الباحث في هذه الصيغة، من إثبات انتماء هذا النوع من الخطاب الذي يرد بصيغة (كنا مع، كنت، كنا في، كان...) في مثاقفات القدماء إلى النمط السردي الحكائي النقدي، ويظهر علاقة الحكاية النقدية بالمثاقفة من خلال هذه الصيغة، حين يتجه السارد إلى المسرود له، بسرده النقدي المفتتح بهذه الصيغة، من ذلك مثلاً، قول الأصمعي: «كنا في حلقة يونس...»[23]، ومن ذلك قول الصولي: «أخبرني محمد بن يحيى، قال حدثني هارون بن عبد الله المهلبي قال: كنا في حلقة دعبل..»[24]، وقول إسحاق الموصلي عن رجلٍ من بني سعد: «كنت مع نوح بن جرير...»[25]، وقول ميمون بن هارون الكاتب عن الجمّاز «كنت عند أبي نواس...»[26].

3. (أخبر): ودلالة هذه الصيغة على الحكاية النقدية، إنما يستمدها الباحث من حديث بعض المعاجم والمدونات التي تحدثت عن علاقة الخبر بالقصة، بدايةً من إشارة ابن منظور إلى أن القصة في أصلها الدلالي هي: «الخبر... وقص علي خبرَه يقصه قصاً وقصصاً، أي: أورده، والقصص الخبر المقصوص»[27]، ويشير الفيروزآبادي هنا إلى أن: «القصص الأخبار المتتبعة»[28]، ومنه قوله تعالى: **«فَلَمَّا جَاءهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ»** (القصص: 25). يعلق الألوسي بأن المقصود هنا هو: «ما جرى عليه من الخبر المقصوص»[29]، ويبين ابن عاشور في السياق ذاته بأن: «القصص: الخبر، وقص عليه أخبره»[30]. وهذه العلاقة بين الخبر والقصة، لدى القدماء تشير إلى: «ذهاب بعضهم إلى القول بأن كل قصة خبر من غير عكس»[31]، إلى غير ذلك من الإشارات الدالة على أن الخبر نمط من أنماط السرد.

وقد أشار الدكتور سعيد يقطين إلى شيء مما يوضح علاقة الخبر بالسرد، بقوله: «يتمثل الإخبار في إنجاز الكلام بصدد ما وقع»[32]، ويضيف أننا: «لو نظرنا إلى (الإخبار) من زاوية أخرى، أي: من زاوية (أداة الإخبار) لوجدنا أنفسنا أمام صيغة جديدة، يتحقق الإخبار بوساطتها، هي صيغة (السرد)، فهي الأداة أو الطريقة التي من خلالها يقدم (الإخبار)، وهي تختلف عن صيغة القول من جهات متعددة، وبذلك يصبح السرد هو الاسم الجامع (الجنس) لمختلف أنواع الكلام الذي يتحقق بوساطته، ويغدو الخبر تبعاً لذلك نوعاً من أنواع السرد»[33].

أما عن البعد التواصلي التبادلي في الجانب الإخباري الحكائي فيبدو كما يشير الدكتور يقطين في: أن هذا المخبر: «يخبر عن شيء ليجعل المخاطب على علم بما وقع، ويدخل في ذلك ما يتصل بالوقائع، والحكايات والأخبار والتواريخ، وما شاكل هذا من الإخبارات»[34].

وهنا يمكن التفريق بين نوعين سرديين، هما الخبر والحكاية، كما أشار إلى ذلك بعض النقاد، فيقال:

1. الخبر: نعتبره أصغر وحدة حكائية، ونميزه عن الحكاية بكون مركز التوجيه فيه يتمحور حول الفعل (الحدث).

2. الحكاية: الحكاية أوسع من الخبر، ويمكنها أن تضم أكثر من وحدتين خبريتين[35].

والنماذج الحكائية النقدية، التي تأتي بلفظ الإخبار متواترة كثيرة، من ذلك الإخبار عن الحكاية بلفظٍ كلفظ أبي تمام، وهو يحكي حكايته النقدية الطويلة، وما وقع بينه وبين أحد الأعراب الرواة، من ذوي البصر بالشعر والشعراء: «... قلت (أبو تمام): فكيف رضاك عن أهل العسكر؟ قال: لا أُخلِق وجهي بمسألتهم، أو ما سمعت قول هذا الفتى الطائي، الذي قد ملأ الدنيا شعرُه:

وما أبالي وخيرُ القولِ أصدقُه

حقنتَ لي ماءَ وجهيْ أو حقنتَ دمي

....فرجعت بالأعرابي معي إلى ابن أبي دؤاد، وحدثته بحديثه، فأدخله إلى الواثق، فسأله عن خبره معي، فأخبره به، فأمر له بمالٍ، وأحسن إليه، ووهب له أحمد بن أبي دؤاد، فكان يقول لي: قد عظّم الله بركتك علي»[36]، ومنه ما أورده الآمدي على لسان صاحب البحتري: «ودليل هذا الخبر المستفيض من اجتماعهما وتعارفهما عند أبي سعيد...»[37]، ومنه ما جاء من حكاية النابغة الذبياني مع النعمان بن المنذر، لما أنشده النابغة:

تراك الأرضُ إما مت خفاً

وتحيى إن حييت بها ثقيلاً

فقال له النعمان: «هذا بيت إن أنت لم تتبعه بما يوضح معناه كان إلى الهجاء أقرب منه إلى المديح فأراد ذلك النابغة فعسر عليه، فقال: أجّلني. قال: قد أجلّنك ثلاثاً، فإن أنت أتبعته ما يوضّح معناه فلك مائة من العصافير نجائب؛ وإلا فضربة بالسيف أخذتْ منك ما أخذت، فأتى النابغةُ زهيرَ بن أبي سلمى، فأخبره الخبر، فقال زهير: اخرج بنا إلى البريّة؛ فإنّ الشعر بريّ. فخرجا، فتتبعهما ابنٌ لزهير يقال له كعب، فقال: يا عمّ؛ أردفني. فصاح به أبوه، فقال النابغة: دع ابن أخي يكون معنا؛ فأردفه، فتجاولا البيت مليّاً، فلم يأتهما ما يريدان، فقال كعب: فما يمنعك أن تقول:

وذاك بأنْ حللتَ العزّ منها

فتمنع جانبيها أن يزولا

فقال النابغة: جاء بها وربّ الكعبة؛ لسنا والله في شيْ. قد جعلت لك يا ابن أخي ما جعل لي، قال وما جعل لك يا عم؟ قال: مائة من العصافير نجائب. قال: ما كنت لآخذ على شعري صفداً. فأتى النابغة النعمان بالبيت، فأخذ مائة ناقة سوداء الحدقة»[38].

وما ينتج عما سبق، أن الوظيفة الدلالية لهذه الصيغ المعجمية للحكاية النقدية هي: إثبات انتماء الحكاية النقدية عبر هذه الصيغ المتنوعة إلى فضاء السرد، وأن الحكاية النقدية يمكن أن يعبر عن وقوعها بأكثر من لفظ من ألفاظ السرد، كالحكي، والإخبار، وألفاظ الكُنْتيّةِ، إلى غير ذلك من الألفاظ السردية المعبرة عن حالة من حالات التبادل النقدي بين النقاد القدماء.

2. الصيـغ التركيبيـة:

تحفل الحكاية النقدية في كثير من شواهدها هنا بحضورٍ جملةٍ من الصيغ اللفظية التركيبية، وهذه الصيغ والأساليب، إما أن تكون حاضرة على لسان سارد الحكاية، أو على لسان إحدى شخصياتها. وفي الدراسات السردية الحديثة، يشير بعض الباحثين إلى الالتفات لدى السرديات الجديدة، نحو: «التطور الذي شهدته لسانيات التلفظ، لتغني بها مقولاتها السردية، فمن علماء القصص من يتحدث اليوم عن السرديات التلفظية، مولّياً نحو أفعال التلفظ، ينجزها الراوي يتجه بها إلى المروي له، أو تنجزها الشخصية، تتجه بها إلى شخصية أخرى، أو تنجزها الشخصية تتجه بها إلى ذاتها، فلم تعد السرديات، عند هؤلاء، علماً يراعى فيه عالم القصص منغلقاً على نفسه، وإنما أصبحت تنزع إلى الانفتاح على السمات الذاتية للقول يقال في مقامات تلفظية مختلفة، ولعل هذا المنزع خليق بفتح السرديات على المعنى متأصلاً في النص، ينفتح على المتلفظين فيه»[39].

والحق، أن للتحليل في مثل هذا المقام مضايقه، التي يعترف بها الباحث هنا، ذلك أن أي أسلوبٍ من أساليب التركيب في لغة الحكاية النقدية إما أن يكون على لسان السارد الراوي، أو على لسان إحدى شخصيات الحكاية، وبناء عليه سنكون بين لغة (العرض) التي «تتم من خلال أقوال الشخصيات»[40]، وبين لغة (السرد): «الذي يضطلع به الراوي»[41]، وفي كل من هاتين اللغتين أنماط أسلوبية وتركيبية متنوعة ومتشعبة؛ لذا .وحتى لا يقال كلُّ شيء دون أن يقال أيُّ شيء . في هذا المقام، عمد الباحث إلى الاقتصار على أبرز ما وجده من صيغ تركيبية، كشفت بحضورها وتجلّيها عن مشهد التبادل النقدي، داخل مقام الحكاية النقدية، وذلك على النحو الآتي:

1. صيـغ الـربط:

وهي من حيث المفهوم والوظيفة تلك الأدوات المتنوعة، التي يؤتى بها في الخطاب، بوصفها وسائل تصل أجزاء الخطاب بأجزائه الأخرى، وتلائم بين عناصره، وتربط أوله بآخره، وآخره

بأوله، ولذلك اتخذت هذه الأدوات: «موقعاً مركزياً في الأبحاث والدراسات التي تندرج في مجالات تحليل الخطاب، ولسانيات الخطاب»(42).

وفي التراث البلاغي، يجري الحديث عن صيغ الربط ووظائفها الدلالية، من خلال بعض الإشارات المتواترة في بعض كتب اللغة والبلاغة، من ذلك، ما جاء في بعض سؤالات سيبويه لشيخه الخليل عن ذلك، إذ يقول سيبويه: «وسألت الخليل عن قوله جل وعز: **«وَإِن تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ إِذَا هُمْ يَقْنَطُونَ»** (الروم: 36)، فقال: هذا كلام معلق بالكلام الأول»(43)، ومنه ما جاء عن ابن السراج في وظائف الحرف: «إما أن يدخل على الاسم وحده مثل: الرجل، أو الفعل وحده، مثل سوف، أو ليربط اسماً باسم: جاءني زيد وعمرو، أو فعلاً بفعل، أو فعلاً باسم، أو على كلام تام، أو ليربط جملة بجملة، أو يكون زائداً»(44)، إلى أن يصل الباحث إلى عبد القاهر الجرجاني في هذا، الذي احتفى بهذه الصيغ، في باب الفصل والوصل(45).

وفي لسانيات الخطاب يشير ديكرو وغيره من علماء اللسانيات، إلى أدوات العطف، والشرط، والإحالة، والاستدراك، على أنها أدوات ربط، يؤتى بها: «لتصل بين الجمل أو بين أجزاء من الجملة، واستعمال حروف الربط هذه استعمالاً جيداً وفاسداً هو الذي يعطي الخطاب هيئةً قويةً مهيكلة، أو على العكس من ذلك يعطي هيئةً من عدم الانسجام والتفكيك»(46).

يحكي ابن قتيبة هذه الحكاية النقدية التي جرت في مجلس عبدالملك بن مروان، فيقول: «دخل الأقيشر على عبد الملك بن مروان، وعنده قوم، فتذاكروا الشعر، وذكروا قول نصيب:

أهيم بدعْدٍ ما حييتُ فإن أمتْ

فيا ويح دعدٍ من يهيم بها بعدي؟

فقال الأقيشر: لقد أساء قائل هذا الشعر. قال عبد الملك: فكيف كنت تقول لو كنت قائله؟ قال: كنت أقول:

تُحبُّكُمُ نَفْسي حَيَاتي فإنْ أَمُتْ

أُوَكِّلْ بدَعْدٍ مَنْ يَهيمُ بها بَعْدِي

قال عبد الملك: والله لأنت أسوأ قولاً منه حين توكل بها! فقال الأقيشر: فكيف كنت تقول يا أمير المؤمنين؟ قال: كنت أقول:

تُحبُّكُمُ نَفْسي حَيَاتي فإنْ أَمُتْ

فلا صَلُحَتْ دعدٌ لذي خُلَّةٍ بَعْدي

فقال القوم جميعاً: أنت والله يا أمير المؤمنين أشعر القوم»[47].

والنموذج الثاني، هو ما يرويه المرزباني بقوله: «أخبرني محمد بن يحيى قال حدثني علي بن العباس الرومي، قال حدثني مثقال، قال: دخلت على أبي تمام الطائي، وقد عمل شعراً لم أسمع أحسن منه، وفي الأبيات بيت واحد ليس كسائرها، فعلم أني قد وقفت على البيت، فقلت: لو أسقطت هذا البيت، فضحك، وقال لي: أتراك أعلم بهذا مني؟ إنما مَثَلُ هذا مثل رجل له بنون جمعة، كلهم أديب جميل متقدم، ومنهم واحد قبيح متخلف، فهو يعرف أمره، ويرى مكانه، ولا يشتهي أن يموت»[48].

فما نجده هنا، هو أن صيغ الربط في هذين النموذجين قد أظهرت شيئاً من الأرومة بين أجزاء هذا الخطاب الحكائي، وهذه الأرومة يمكن التهدّي إليها، من خلال النظر في هذين المستويين من مستويات الربط:

1. مستوى حروف العطف: وتتمثل في (الفاء) و(الواو)، التي ربطت بين الانتقالات السردية في هاتين الحكايتين، إذ تنقلنا حروف العطف في النموذج الأول من بداية الحكاية (دخل الأقيشر على عبد الملك بن مروان، وعنده قوم، فتذاكروا الشعر، وذكروا قول نصيب)، إلى حبكة الحكاية، التي بلغت فيها المثاقفة ذروتها: (فقال الأقيشر: والله لقد أساء قائل هذا الشعر، قال عبد الملك: فكيف كنت تقول لو كنت قائله؟....)، إلى أن نبلغ المنتهى: (فقال القوم جميعاً: أنت والله يا أمير المؤمنين أشعر القوم)، وهو ما نجده أيضاً في الحكاية الثانية (دخلت على أبي تمام...، وقد عمل شعراً... وفي الأبيات...، فعلم أني قد وقفت...، فقلت: وقال لي...)، هذا من جهة الربط المنظم، الذي تقوم به هذه الحروف بين الفقرات السردية في الحكاية النقدية.

يضاف إلى ذلك، ما أظهره حرف العطف (الواو) في النموذج الأول: (وعنده قوم فتذاكروا الشعر)، من دلالةٍ على الحال[49]، التي عليها المجلس، وطبيعة الشخصيات الثقافية المتنوعة المتفاعلة والمتثاقفة في هذا المجلس، ذلك أنه: «بحسب طبيعة المجالس ومختلف أطرافها المكونة لها، يمكننا الحديث عن طبيعة الثقافة التي تنتج في نطاق هذه المقامات التواصلية المهمة»[50].

2. مستوى صيغة الشرط (لو)، في (فقال عبد الملك: فكيف كنت تقول لو كنت قائله)، ظاهرةً بارزةً هنا، ومقدرةً معطوفةً في (فقال الأقيشر: فكيف كنت تقول يا أمير المؤمنين)، وكذلك في النموذج الثاني: (فقلت له: لو أسقطت هذا البيت، فضحك): «و(لو) هذه فيها معنى الشرط لا يفارقها، وإن لم يكن لفظها لذلك، ولا عملها، وتخلص الفعل أبداً إلى الماضي»[(51)].

وتتجلى صورة المثاقفة من خلال الربط هنا، حين نتأمل سرعة التبادل النقدي بين الأقيشر وعبدالملك بن مروان مثلاً، المعبر عنه بالفاء من بين حروف العطف، في النموذج الأول: (فقال الأقيشر، قال عبدالملك: فكيف...، قال عبدالملك...، فقال الأقيشر: فكيف كنت تقول يا أمير المؤمنين؟...، فقال القوم جميعاً)، وفي النموذج الثاني تبدو كذلك ما بين مثقال وأبي تمام: (فقلت: لو أسقطت هذا البيت، فضحك، وقال لي...).

2. صيغ الـوصـف:

سبقت الإشارة إلى أن الوصف أسلوب من شأنه الحضور والتمثّل في كثير من أنماط الخطاب[(52)]، فهو ليس خاصاً بالحوار، ولا: «بالقصة ولا بأنواع النتاج السردي، ولا حتى بالأدب، ولا هو منصهر فيها، لأنه ـ في الحقيقة ـ متصل بمجالات كثيرة... وهذا يعني أن الوصف أنواع مختلفة يتم كل منها وفق قواعد المجال المستعمل فيه، ويؤدى بأسلوب خاص، ويوظف لغايات محددة»[(53)]. إنه بعبارة بارون: «موجود في كل نوع من أنواع المصنفات، ولا يكاد يوجد سبيل إلى اجتنابه»[(54)].

وإذا جئنا إلى الوصف وحضوره في الخطاب السردي، فإن السرديات الحديثة هنا تشير إلى أن الوصف: «نشاط فني يمثل باللغةِ الأشياءَ والأشخاصَ والأمكنةَ وغيرها»[(55)]، وهو في الخطاب السردي: «أسلوب من أساليب النص يتخذ أشكالاً لغوية، كالمفردة، والمركب النحوي، والمقطع، وأيا يكن شكله اللغوي فهو يخضع لبنيه أساسية تتكون من تسمية وتوسعة لهما»[(56)]، فهو إذن وسيلة لا سبيل للاستغناء عنها في عمل السرد، تُنقل من خلالها الأحوال، والسمات المتعلقة ببعض عناصر العمل السردي كسمات الأشخاص، والأزمنة، والأمكنة، وتُبث روح الحركة فيها؛ ليتفاعل معها المتلقي. يوضح ذلك على نحو أقرب فيليب هامون بقوله: «إن الوصف صورة من صور الفكر تُنشأ من خلال الإنشاء اللغوي، وبدل أن يشير الواصف إلى شيء ما مجرد إشارة، فإنه يمكن أن يجعل هذا الشيء (مرئياً) على نحو ما، وذلك من خلال عرضٍ حيٍّ ذي حركة»[(57)].

وبناء على ما سبق، يمكن للباحث القول: بأنه إذا كانت الأنماط السردية جميعها: «لا يمكن أن تستغني عن الوصف ـ وإن قل ـ وذلك لوصف ما فيها من شخصيات وأشياء وأجواء»(58)، وأنه: «ليس ثمة عمل سردي خالٍ تماماً من البعد الوصفي»(59)، فإن صيغ الوصف في خطاب الحكاية النقدية هنا، تأتي لتجعل الباحث على مقربة من هذا التبادل النقدي، الملموس داخل الحكاية النقدية، وتأتي أيضاً لتجعل الباحث على اطلاع بما تحدثه هذه الصيغ من وظائف دلالية متنوعة، كالوظيفة: «التعبيرية، والسردية، والإبداعية، والأيديولوجية أو القيمية»(60). وهذه الوظائف ترتبط بالفعل الثقافي داخل الحكاية النقدية من قريب أو بعيد، فعن طريق الوصف على لسان السارد مثلاً، يستطيع الباحث معرفة سمةً ما، من السمات الفكرية والثقافية، التي تتسم بها إحدى شخصيات الحكاية، أثناء التبادل النقدي، كما يمكن معرفة بعض السمات الأخرى المتصلة بفضاء المثاقفة الزماني والمكاني، وغير ذلك مما يمكن أن يتبين من خلال النظر في بعض النماذج في هذا المقام.

يورد الصولي بسنده هذه الحكاية التي حكاها البحتري، فقال: «دعاني علي بن الجهم فمضيت إليه، فأفضنا في أشعار المحدثين، إلى أن ذكرنا أشجع السلمي، فقال لي: إنه يخلي، وأعادها مرات ولم أفهمها، وأنِفْتُ أن أسأله عن معناها، فلما انصرفت فكرت في الكلمة، ونظرت في شعر أشجع السلمي، فإذا هو ربما مرت له الأبيات مغسولةً ليس فيها بيت رائع، فإذا هو يريد هذا بعينه، أنه يعمل الأبيات فلا يصيب فيها ببيت نادر، كما أن الرامي إذا رمى برشقه فلم يصب فيه بشيء قيل: أخلى»(61).

والذي يمكن أن يستخرج من هذا النموذج، هو أن الوصف من حيث الحضور، قد جاء على لسان شخصيات الحكاية، وذلك في حالة التبادل بين البحتري وعلي بن الجهم: (فقال لي: إنه يخلي) على لسان علي بن الجهم واصفاً شعر أشجع السلمي، ولم يكتف هذا الناقد في هذه اللحظة التبادلية بذكر هذا الوصف مرة واحدة، بل (أعادها مرات)، كما تمثل الوصف على مستوى السرد أيضاً، على لسان السارد، الذي هو البحتري، حين أراد أن يوضح فكرة الإخلاء في شعر أشجع، فجاء بوصف آخر: (ونظرت في شعر أشجع فإذا هو ربما مرت له الأبيات مغسولةً ليس فيها بيت رائع)، والمقصود بهذا المغسول من الشعر هو: «جفافه وخلوه من الرواء الأدبي والجمالي»(62).

أما من حيث أنماط الوصف في هذا المقام السردي، فقد جاء الوصف هنا في الحكاية عن طريق القول، كما جاء عن طريق الفعل، ففي هذا النموذج السابق، هناك وصف لطبيعة التبادل النقدي في

هذه الحكاية بين البحتري وعلي بن الجهم بـــ(الإفاضة)، (فمضيت إليه، فأفضنا في أشعار المحدثين) في قول البحتري، وهذا الوصف يدل على اتساع الحديث التبادلي النقدي بين هذين الطرفين، أخذاً من الإفاضة وهي الاتساع[63]، وكذلك يدل هذا الوصف على أن هذا الحديث النقدي قد بني على الأخذ والعطاء النقدي المتبادل، أخذاً من قولهم: «حديث مستفاض أي: مأخوذ فيه، قد استفاضوه: أي أخذوا فيه»[64]، وهذا ما يسمى بالوصف عن طريق الفعل في الخطاب السردي، وهو: استخدام السارد أفعالاً نحوية لوصف عملٍ من أعمال الشخصيات[65].

ومنه أيضاً ما جاء في حديث العباس بن الفضل عن بشار في حكايته معه في مجلس بشار في مسجد الرصافة، حيث قال: (وكان بشار صديقي، وصديق إخوتي ومنقطعاً إليه، وكان يغشانا كثيراً أيام ظهورنا...، وكان بشار يجلس بالليل في مسجد الرصافة)[66]، وفي هذا الوصف كشفٌ عن جانب من العلاقة بين الطرفين النقديين داخل الحكاية النقدية.

وكما جاء الوصف هنا عن طريق الفعل، محدثاً عن طبيعة مجلس المثاقفة، الذي جرت فيه الحكاية النقدية، يأتي الوصف أيضاً في الحكاية النقدية عن طريق القول[67]، وهو نمطٌ من الوصف ينطلق غالباً: «من شخصية عارفة بخاصيات الموصوف»[68]، وقد ظهر في قول علي بن الجهم عن شعر أشجع: (إنه يخلي)، وما جاء أيضاً في وصف البحتري لأبيات أشجع، حيث تأتي: (مغسولةً ليس فيها بيت رائع).

كما أن مما يتصل بصيغ الوصف وحضورها في الحكاية النقدية، الحديث عن وظائف هذه الصيغ في الحكاية النقدية، وقد أشار الدكتور محمد نجيب العمامي إلى أن الوصف هو: «أسلوب كتابة وخطاب له بنية شكلية، وطرائق اشتغال داخلية، وله أيضاً بنية دلالية متينة الصلة بسياقها السردي والمقاصد التواصلية للواصف»[69]، وبناء عليه تأتي وظائف الوصف في الخطاب متصلة بهذه المقاصد التواصلية للسرد.

وقد اختلفت هذه الوظائف تسمية وعدداً باختلاف الدارسين، ومناهجهم في تحليل الخطاب السردي[70]، بيد أن ما يهمنا تحديداً من هذه الوظائف هي الوظيفة السردية للوصف، «إذ يؤدي هذه الوظيفة كلُّ وصف له علاقة بسير الأحداث ونموها، ونرى أنها تتجلى أساساً فيما عده جينات فواتح، وما نعتبره سوابق سردية، وتعد بدايات النصوص الواقعية موطنها المميز»[71]. وهو ما نجده هنا في قول البحتري (دعاني علي بن الجهم، فمضيت إليه، فأفضنا... ، فقال لي:...،

وأعادها...، وأنِفْتُ أن أسأله عن معناها، فلما انصرفتُ فكرتُ في الكلمة، ونظرتُ في شعر أشجع السلمي...)، فهي لا تعدو أن تكون أوصافاً للأفعال النقدية المتبادلة بين هذين الطرفين في هذا المجلس، وقول العباس بن الفضل عن بشار في بداية الحكاية أيضاً (وكان بشار صديقي، وكان يغشانا كثيراً أيام ظهورنا، وكان بشار يجلس بالليل في مسجد الرصافة...).

بعد ذلك تأتي الوظيفة الأيديولوجية(72)، وهي التي تكشف عن عمق اتصال المثاقفة بالوصف في الحكاية النقدية، وهي وظيفة تتصل في المقام الأول بوجهة الشخصية الواصفة في الحكاية النقدية، وأيديولوجيتها في خطابها النقدي داخل الحكاية، ومن أبرز النماذج التي تمثل ذلك، ما حكاه عبد القاهر الجرجاني، عن بعضهم أنه قال: «رآني البحتري ومعي دفتر شعرٍ فقال: ما هذا؟ فقلت: شعر الشَّنفرى. فقال: وإلى أين تمضي؟ فقلت: إلى أبي العباس أقرؤه عليه. فقال: قد رأيتُ أبا عبّاسِكُم هذا منذُ أيام عندَ ابنِ ثَوَابةَ فما رأيتهُ ناقداً للشعرِ ولا مُميزاً للألفاظ، ورأيتُه يستجيدُ شيئاً، وينشده وما هو بأفضل الشعر. فقلتُ له: أمّا نقده وتمييزه فهذه صناعةٌ أخرى، ولكنَّه أعرَفُ الناس بإعرابه وغريبه. فما كان يُنْشِدُ قالَ: قولَ الحارثِ بنِ وَعْلَةَ:

قَوْمي هُمُ قَتَلُوا أُميمَ أَخي

فإذا رَمَيتُ يُصيبُني سَهْمي

فَلَئِنْ عَفَوْتُ لأعْفُوَنْ جَلَلاً

وَلَئِنْ سَطَوْتُ لأُوهِنَنْ عَظْمي

فقلت: واللهِ ما أنشَدَ إلّا أحسَنَ شعرٍ في أحسنِ معنًى ولفظٍ. فقال: أين الشعر الذي فيه عروقُ الذهب؟ فقلتُ: مثل ماذا؟ فقال: مثلُ قولِ أبي ذؤاب:

إن يَقْتُلوكَ فقَدْ ثَلَلْتَ عُروشَهُمْ

بِعْتَيْبَةَ بنِ الحارثِ بنِ شهابِ

بأشدِّهِمْ كَلَباً عَلَى أَعْدائِهِ

وأعزِّهِمْ فَقْداً على الأَصْحابِ»(73)

فإذا بحثنا عن الوصف في هذه الحكاية النقدية، المجسد لهذه الوظيفة، ألفيناه في قول البحتري عن أبي العباس ثعلب، الذي كان في الشعر (أعرف الناس بإعرابه وغريبة) فحسب، دون (نقده وتمييزه)، إذ يقول عنه البحتري: (قد رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام عن ابن ثوابه)، ففي قوله (أبا

عباسكم هذا) صيغة وصفية تحمل ما تحمل من أيديولوجية البحتري (الشاعر الناقد)، فقد غاظه من أبي العباس في هذا ميله للقديم دون المحدث، بدليل استدعاء شعر الشنفرى، وعرضه عليه، دون أشعار المحدثين المعاصرين له، وهذا هو ما يصل الباحث بالمثاقفة النقدية، التي ظهرت فيها رؤية البحتري مقابل رؤية هذا التلميذ من تلاميذ ثعلب، وذلك من خلال صيغ الوصف.

3. صيـغ الطلـب:

تنتمي هذه الصيغ إلى وظيفة مهمة من وظائف اللغة، وهي الوظيفة (الإيعازية- الندائية)، التي أشار إليها رومان جاكبسون وغيره من علماء اللسانيات الحديثة: «وتظهر هذه الوظيفة في الرسائل التي نتوجه بها إلى المستقبل لإثارة انتباهه، أو لنطلب منه القيام بعمل معين، وتدخل الجمل الأمرية ضمن هذه الوظيفة»(74)، كما أن هذه الوظيفة تتعلق بالجانب التبادلي بين ذاتين في خطابٍ ما، هما المرسل والمرسل إليه، فهي إذن: «تتمحور حول الآخر، وبواسطتها تأخذ الرسالة قيمتها التداولية، كما يتجلى ذلك في النداء أو الأمر أو الاستفهام أو التمني... ولنأخذ مثالاً: الأمر على ذلك، فجملة الأمر لا يمكن أن يقال لقائلها إنه صادق أو كاذب، بل هي تتطلب إنجازاً بخلاف الجمل الخبرية، إضافة إلى أن فعل الأمر يتخذ دلالاته انطلاقاً من المتلقي الذي يحدد الاستلزام الحواري للخطاب»(75).

أما في الدراسات السردية الحديثة، فقد امتلكت هذه الصيغ قدراً من الاهتمام والنظر والتناول لدى بعض نقاد النظرية السردية، من ذلك ما أشار إليه غريماس، فقد تحدث عن هذه الصيغ في الخطاب السردية، وبيّن أهميتها من حيث إظهارها القيمة التواصلية للخطاب السردي، وسماها بـــ(صيغ الإيعاز)، وهي بهذه التسمية واضحة الانتماء إلى (الوظيفة الإيعازية) في اللغة، من خلال المفهوم العام للإيعاز في الخطاب السردي، إذ: «إن مدار الإيعاز على عملِ ذاتٍ فاعلة في ذاتٍ فاعلة أخرى، لدفعها إلى تحقيق برنامج معين(76)، وهنا تظهر علاقة المرسل بالذات من خلال عملية الحمل على الفعل»(77).

ويتمثل التواصل في صيغ الإيعاز والطلب في المقام السردي: «بين مرسلٍ (موعِز)، وذات فاعلة (موعَزٍ إليه ومرسل إليه الإيعاز)» (78)، كما أن صيغ الطلب (الإيعاز) تتخذ بنى متنوعة ومختلفة، تنتمي بالجملة إلى نظرية الأفعال اللغوية من قريب أو بعيد، منها: «فعلُ الفعل: أي دفعُ ذاتٍ إلى الفعل، يسمى تدخلاً»(79)، ويقابله ويمثله لدينا في النظرية الدلالية في البلاغة والنحو

والأصول (صيغة الأمر)[80]، و: «فعلُ عدمِ الفعل، أي: صرفُ ذاتٍ عن الفعل، يسمى منعاً»[81]، ويمثله في النظرية الدلالية القديمة والحديثة (صيغ النهي)[82]، «وكل بنية من هذه البنى يمكن أن تتخذ صوراً شتى، من ذلك أن التدخل يمكن أن يكون عن طريق الأمر والالتماس أو التهديد أو الإغراء وهلم جرا»[83].

والانطلاق في الكشف عن صيغ الطلب في الحكاية النقدية، والحدب على تأمل حضورها، إنما يأتي رغبةً من الباحث في الكشف عن جانبٍ من جوانب العلاقة بين الأطراف النقدية المتبادلة بهذا التبادل المعرفي، داخل مقام الحكاية، خاصة في الصيغ الطلبية التوجيهية، التي يظهر فيها المرسلُ موجِّهاً المرسل إليه إلى فعل يقوم به، داخل مقام الحكاية، وهذا الفعل هو في الوقت ذاته له اتصاله بالفكرة النقدية الشاغلة للحكاية النقدية.

يروي ابن سلام هذه الحكاية فيقول: «قال أبو يحيى الضبي: اجتمع الفرزدق وجرير والأخطل عن بشر بن مروان، وكان يغري بين الشعراء، فقال للأخطل: احكم بين الفرزدق وجرير، فقال: أعفني أيها الأمير، قال: احكم بينهما، فاستعفاه بجهده، فأبى إلا أن يقول، فقال: هذا حكمٌ مشؤوم. ثم قال: الفرزدق ينحت من صخر، وجرير يغرف من بحر، فلم يرضى جرير بذلك، وكان سبب الهجاء بينهما»[84].

ومن ذلك ما حكاه ابن رشيق، بقوله: «دخل الفرزق على عبد الرحمن بن أم الحكم، فقال له عبد الرحمن: أبا فراس، دعني من شعرك الذي ليس يأتي آخره حتى ينسى أوله، وقال: قل فيَّ بيتين يعْلقان بالرواة، وأنا أعطيك عطيةً لم يعطكها أحد قط قبلي، فغدا عليه وهو يقول:

وأنت ابن بطحاوَى قريشٍ، وإن تشأ

تكن من ثقيفٍ سَيْل ذي حَدَب ٍغمرِ

وأنت ابن سوار اليدين إلى العُلا

تلَّقت بك الشمس المضيئة للبدر

فقال: أحسنت، وأمر له بعشرة آلاف درهم»[85].

في هذين النموذجين، تبدو أولى الصيغ الطلبية، التوجيهية، هنا هي صيغة (الأمر)، الذي هو من حيث المفهوم: «طلب إيجاد الفعل»[86]، أو هو: «قول القائل لمن هو دونه: افعل»[87]، وهو بهذا المفهوم يرتبط بالمعنى الأول من المعاني التي يفيدها الأمر وهو: الاستعلاء[88]، وهذه

الصيغة بهذا المفهوم، هي التي تتمثل هنا في النموذج الأول، في اتجاه الأمر بالفعل من الأمير بشر بن مروان إلى الأخطل، في لحظةٍ من لحظات التبادل النقدي، (يأمر) فيها بشرٌ الأخطلَ بالقيام بفعل وهو (الحكم) بين جرير والفرزدق، وهذا الحكم إنما هو في أصله حكم نقدي، كما يفصح عنه السياق المقامي، والمقالي أيضاً في نهاية الحكاية.

وما يهمنا هنا، من الناحية الدلالية التركيبية بشكل أدق، هو أن نتابع هذا التبادل النقدي بين بشر والأخطل، الذي بني أساساً على الفعل اللغوي (الأمر)، وفعلِ الفعلِ اللغوي بعد ذلك، الذي هو (الحكم النقدي)، ثم ثالثاً أثر فعل الفعل هذا على المأمور، وهو الأخطل، وكل ذلك قد جاء في مقام التبادل النقدي بين الأمير والشاعر هنا، في هذه الحكاية النقدية على ثلاث مراحل، الأولى في بداية الحكاية، لما قال بشر للأخطل آمراً له: (احكم بين جرير والفرزدق)، وهنا يقابل الأخطلُ هذا الفعلَ اللغوي بسلوك لغوي، ورد في قوله: (اعفني أيها الأمير) وهو أمر ولكنه على سبيل الالتماس من جهة، كما أنه أمرٌ يحمل في تجاويفه (امتناعاً)، عن فعل هذا الأمر المطلوب منه وهو الحكم النقدي، فما كان من هذا الأمير إلا أن بادل هذا الامتناع بامتناعٍ مضادٍ له، يعبر عن عزمه ورغبته في سماع هذا الحكم النقدي بين هذين الشاعرين: (قال: احكم بينهما)، فأعاد الأمر مرة أخرى، وهذه هي المرحلة الثانية من مراحل الانتقال التصاعدي لهذه الصيغة الطلبية، في هذا التبادل النقدي، إلا أن الأخطل قابل هذا الأمر الثاني بامتناع ثانٍ، جاء على لسان السارد في قوله: (فاستعفاه بجهده)؛ حينئذٍ تأتي المرحلة الثالثة لهذه الصيغة، في هذا المشهد التبادلي النقدي، وهي مرحلة تبين بأن (الأمر) قد بلغ المنتهى، على لسان السارد أيضاً في قوله عن بشر: (فأبى)، فما كان من الأخطل أمام هذا الإباء من قبل الأمير إلا التمثل بسلوك لغوي سماه الدكتور شكري المبخوت بـــ(الانصياع للآمر)[89].

هكذا إذن، تظهر هذه الوظيفة الدلالية لهذه الصيغة من الصيغ التركيبية، حيث يستطيع المتلقي أن يطّلع على انتقال هذا التبادل النقدي في هذه الحكاية النقدية، من لحظة سردية إلى لحظة أخرى، عبر هذا الانتقال والتصاعد الدلالي لصيغة الأمر في هذه الحكاية النقدية.

وإذا قارنا حضور هذه الصيغة في النموذج الأول مع النموذج الثاني، أيقنا أنه كما يوجد هناك من شواهد التبادل النقدي في الحكاية النقدية ما يبرز لحظاتٍ انتقالية معينة لهذه الصيغة من أمر إلى امتناع، ومن امتناع إلى أمر آخر، ومنه إلى امتناع آخر يقابله إلى أن نصل إلى الانصياع، فإن

هناك من النماذج ما تنتقل هذه الصيغة الطلبية فيه من لحظة الأمر إلى لحظة الاقتناع به لدى المأمور، والانصياع لفعل الأمر الذي طلب منه، وهو ما حصل في النموذج الثاني، حين تمثل الفرزدقُ أمرَ الأمير عبدالرحمن، في إنشاده شيئاً يمدحه به، يأبى النسيان من ذاكرة الرواة، وهذا الأمر قد بني في هذا التبادل كما نراه على الإغراء المادي، من قبل السلطان لهذا الشاعر، ولعل هذا هو العامل الفارق بين تأخر الأخطل في النموذج الأول، وقوله حين عزم على فعل الأمر دون اقتناع: (هذا حكمٌ مشؤوم)، وسرعة استجابة الفرزدق في النموذج الثاني.

وهنا، يمكن أن يربط الباحث هذا التخالف بين هذين الموقفين، بالسياق الثقافي العام، وطبيعة علاقة الشاعر بالسلطان في الثقافة العربية القديمة، التي تُبنى في كثير من مقاماتها على المصلحة المادية النفعية المتبادلة بين الطرفين، فالأول يبني بيته الشعري استجابةً لعطاء الثاني، ويطمح للعيش الكريم في ظله بوصفه وليَّ النعمة، والثاني يبني مجده على مدح الأول، بوصفه أميراً للكلمة، وسيداً من سادات البيان(90)، وهو ما ظهر في التبادل النقدي هنا بين الفرزدق وعبدالرحمن بن أم الحكم، وفي غيره من الحكايات النقدية الأخرى(91).

كما أن من الصيغ الطلبية التي يمكن النظر إليها، والتأمل فيها، في مقام الحكاية النقدية، صيغة النهي، والنداء، والاستفهام، وهذه الصيغ، يمكن أن ننظر في دلالتها، وأثرها على مستوى التبادل النقدي، داخل هذه الحكاية، التي يحكيها البحتري عن نفسه، ورواها الصولي في **أخبار البحتري** و**أخبار أبي تمام**:

يقول الصولي: «حدثني أبو الحسن علي بن إسماعيل، قال: قال لي البحتري: أول ما رأيت أبا تمامٍ مرةً ما كنت عرفته قبلها، أني دخلت على أبي سعيد محمد بن يوسف وقد امتدحته بقصيدتي التي أولها:

أَأَفاقَ صَبٌّ من هَوىً فأُفيقَا

أَوْ خَانَ عَهداً أو أطاعَ شفيقاَ؟

فأنشدتُه إياها، فلما أتممتها سُرَّ أبو سعيد بها، وقال: أحسن الله إليك يا فتى، فقال له رجل في المجلس: هذا ـ أعزك الله ـ شعرٌ لي، عَلِقَه هذا فسبقني به إليك، فتغير وجه أبي سعيد وقال: يا فتى قد كان في نسبك وقرابتك ما يكفيك أن تمُتَّ به إلينا، ولا تحمل نفسك على هذا، فقلت: هذا شعر لي أعزك الله، فقال الرجل: سبحان الله يا فتى، لا تقل هذا، ثم ابتدأ فأنشد من القصيدة أبياتاً، فقال لي

أبو سعيد: نحن نبلغ ما تريد، ولا تحمل نفسك على هذا فخرجت متحيراً لا أدري ما أقول، ونويت أن أسأل عن الرجل من هو؟ فما أبعدت حتى ردني أبو سعيد ثم قال: جنيت عليك فاحتمل، أتدري من هذا؟ قلت: لا، قال: هذا ابن عمك حبيب بن أوس الطائي أبو تمام، فقم إليه، فقمت إليه فعانقته، ثم أقبل يقرظني ويصف شعري، وقال: إنما مزحتُ معك. فلزمته بعد ذلك، وكثر عجبي من سرعة حفظه»[92].

وما يرشح عن هذا الأنموذج، أن ثلاثاً من الصيغ الطلبية تبدو حاضرة، بوظيفتها الدلالية، المتمثلة في الكشف عن حالة الاستجابة بين كل من المرسل والمرسل إليه، في هذا المقام التبادلي النقدي، تتمثل الأداة الطلبية الأولى في أداة النداء الأبرز (ياء)، التي: تستعمل في نداء البعيد حقيقةً أو حكماً، لأنهم قد يستعملونها في نداء الإنسان الساهي أو الغافل أو النائم، وإن كان قريباً منهم، تنزيلاً له منزلة من بَعُد، لأنهم يرون أنه لا يقبل عليهم إلا باجتهادٍ في الصوت ومده[93]، غير أن الزمخشري قال عن هذه الأداة قولاً يظهر وظيفة هذه الأداة، في هذا المجلس النقدي، إذ يقول: «(يا) حرفٌ وُضع في أصله لنداء البعيد، صوت يهتف به الرجل بمن يناديه، فإذا نودي به القريب المفاطن فذلك للتأكيد المؤذن بأن الخطاب الذي يتلوه معنيٌّ به جداً»[94]، وهذا المقام التبادلي النقدي، هو في حقيقته من مقامات الاستماع والإنصات بين الطرفين، وفيه يدعو سيبويه إلى إيثار هذه الأداة، إذ يقول: «كما تقول للذي هو مقبل عليك بوجهه، مستمع منصت لك، (كذا كان الأمر يا أبا فلان) توكيداً»[95].

أما من حيث الوظيفة الدلالية لهذه الصيغة وأثرها على هذا المقام التبادلي النقدي، فقد دفعت هذه الصيغة بهذا التبادل النقدي داخل هذه الحكاية نحو الارتقاء صُعداً بالخطاب التبادلي داخل الحكاية، بين هذه الشخصيات، فالفعل اللغوي من أبي سعيد (أحسن الله إليك يا فتى)، جاء أولاً ليدل على احتفاءٍ نقدي بهذا النص وصاحبه، وهو فعل مضادٌ جداً، للفعل الندائي الذي جاء بعده (فقال له رجل في المجلس: هذا ـ أعزك الله ـ شعرٌ لي، علقه هذا فسبقني به إليك، فتغير وجه أبي سعيد وقال: يا فتى قد كان في نسبك وقرابتك ما يكفيك أن تمت به إلينا)، فلم يعمد أبو سعيد في حالته النفسية هذه، إلى إظهار روعه وفزعه وغضبه أيضاً إلا من خلال النداء.

كما أن في قول أبي سعيد أيضاً: (يا فتى قد كان في نسبك وقرابتك ما يكفيك أن تمت به إلينا) نداءٌ آخر، قد أسهم في إبراز ما وصفه الدكتور أحمد الودرني بـ: «حالة الفزع التي بدا عليها البحتري،

والإرباك الذي عاشه»[96]، هنا في هذا التبادل النقدي بينه وبين أبي سعيد.

كما أن النداء الثالث، من قِبل أبي تمام للبحتري، قد دفع بهذا الارتباك، الذي غشي البحتري، نحو أعلى درجاته: (سبحان الله يا فتى، لا تقل هذا، ثم ابتدأ فأنشد من القصيدة أبياتاً)، فشكل وقع هذه الصيغة الندائية، مع صيغة التعجب المتقدمة عليها: (سبحان الله)، إضافةً إلى صيغة النهي المتأخرة عنها: (سبحان الله يا فتى لا تقل هذا)، تلك الحالة التي اعترت البحتري، وعبّر عنها بقوله: (فخرجت متحيراً لا أدري ما أقول)، متأثراً من موقف أبي تمام وخطابه، إضافة إلى الخطاب الآخر، خطاب النهي الموجهة من قبل أبي سعيد إليه في قوله (نحن نبلغ ما تريد ولا تحمل نفسك على هذا)، التي كررها مرتين، وهذا النهي مع النهي الأول، (يا فتى قد كان في نسبك وقرابتك ما يكفيك أن تمُتَّ به إلينا، ولا تحمل نفسك على هذا)، كان له من الأثر النفسي، ما رأيناه لدى البحتري في نهاية الحكاية، الذي ظل، كما يقول الدكتور الودرني: «فاغراً فاه، لم يملك إلا أن يقوم إلى الأستاذ يعانقه إكباراً وعرفاناً»[97].

وحاصل ما سبق، أن هذه الصيغ التركيبية في الحكاية النقدية، إنما تبدو أهميتها من خلال الوظائف الدلالية التي تنهض بها، والتي لمسناها من قبل، سواء في ربط عناصر الخطاب الحكائي النقدي، وإيقاع التآخي بين أجزائه، أو في الكشف عن بعض سمات الأفعال أو الشخصيات داخل مقام الحكي النقدي، من خلال صيغ الوصف السردي، أو النظر في حالة الاستجابة بين المرسل والمرسل إليه، (الطالب والمطلوب منه)، في صيغ الطلب، التي يتم تبادلها بين أطراف الخطاب في الحكاية النقدية، وسواء رأينا هذه الصيغ على لسان السارد أو على لسان أحد شخصيات الحكاية من الداخل، فإنها صدى لما قيل سابقاً عن أهمية دراسة لغة الخطاب النقدي، والنظر في ملفوظ الناقد الذي هو الأداة الأساسية له في التواصل والمثاقفة النقدية، بينه وبين الآخر في الحكاية النقدية.

3. الصيغ التصويرية:

تتحدث الدراسات السردية الحديثة، عن شعرية الخطاب السردي، وهذه الشعرية تأتي بوصفها مستوى من مستويات اللغة في السرد، وهي (اللغة الشعرية)، وتعني: «تلك اللغة التي تتداخل مع مقومات الجنس الشعري، لتسلبه أخص مقوماته الفنية التركيبية البنائية»[98]، وهذا المستوى من مستويات اللغة في السرد، له متعلقاتٌ كثيرة ومتنوعة، تأوي إليه، من أهمها ما يتعلق بالأنماط

التصويرية البلاغية المعهودة، كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، التي هي مناط النظر هنا في هذا المستوى الدلالي في لغة الحكاية النقدية، وما يقصده الباحث هنا تحديداً، هو ذلك الانتقال للغة الذي يلاحظ داخل مقام الحكاية النقدية، وذلك من سرد الحدث بلغة مباشرة واضحة، لا تقبل تأويلاً، ولا تحمل إلا معنى واحداً، إلى تعبيرٍ سردي نقدي تصويري، يجري إما على لسان شخصية من شخصيات الحكاية في لحظة من لحظات التبادل النقدي، أو على لسان السارد أثناء سرده النقدي.

وإذا كنا قد وقفنا على شيء من حضور بعض هذه الأنماط التصويرية في الخطاب الحواري، في مثاقفات النقاد القدماء من قبل، وتبين لنا أن وجهاً آخر للناقد وهو الوجه الإبداعي قد ظهر من خلال التبادل النقدي بالحوار، وأن هذا مرده من قريب أو بعيد إلى تأثر الناقد في لغته الحوارية الثاوية إلى الجمال، بالمكوّن الإبداعي القارّ في أبناء تلك البيئة العربية القديمة.

وأولى النماذج في هذا المقام، هذه الحكاية النقدية، التي يوردها المرزباني، وقد بُني التبادل النقدي داخل مقامها على صيغة التشبيه: «اجتمع الزبرقان بن بدر، وعمرو بن الأهتم، وعبدة بن الطبيب، والمخبّل التميميون في موضع، فتناشدوا أشعارهم. فقال لهم عبدة: والله لو أنّ قوماً طاروا من جودة الشعر لطرتم، فإمّا أن تخبروني عن أشعاركم، وإمّا أن أخبركم. قالوا: أخبرنا. قال: فإنّي أبدأ بنفسي. أمّا شعري، فمثل سقاءٍ وكيعٍ، وهو الشديد يصطنعه الرجل فلا يسرب عليه، أي: لا يقطر وغيره من الأسقية أوسع منه. وأما أنت يا زبرقان فإنّك مررت بجزورٍ منحورة فأخذت من أطايبها وأخابثها. وأما أنت يا مخبّل فإن شعرك العلاط والعراض»(99). وفي رواية أخرى لهذه الحكاية: «تحاكم الزبرقان بن بدر، وعمرو بن الأهتم، وعبدة بن الطبيب، والمخبَّل السعدي إلى ربيعة بن حُذار الأسدي في الشعر؛ أيهم أشعر؟ فقال للزبرقان: أما أنت فشعرك كَلحم أسْخن لا هو أنضج فأكل ولا ترك نيئاً فينتفع به. وأما أنتَ يا عمرو، فإن شعرك كبُرود حبَر، يتلألأ فيها لبصر؛ فكلما أعيد فيها النظر نقص البصر. وأما أنت يا مخبَّل فإن شعرك قصَّر عن شعرهم، وارتفع عن شعر غيرهم. وأما أنت يا عبدةَ فإن شعرك كَمزادة أحكم خرزُها فليس تقْطر ولا تمطر»(100).

وما تبديه لغة التبادل النقدي في هذه الحكاية النقدية، أن الناقد الحَكَم هنا: «قد بنى هذا الحكم على تشبيهات مادية تماثل تلك التي يعرفها العربي ويألفها في بيئته»(101)، وهي تشبيهات يمكن أن يطلق عليها الباحث تشبيهاتٌ نقدية، داخلةٌ فيما قيل عن (الخيال النقدي)، في المثاقفات النقدية، أي

إنها تشبيهات استمدها: «خيال ربيعة بن حذار للذم في معرض تضعيفه لمجموعة من الشعراء»[102]، وكذلك عبدة في حكمه النقدي.

وخلاصة هذه التشبيهات يمكن أن تتمثل في: أن شعرك يا عبدة له جزالة وإحكام، وقوة أسر، لا يرى الناظر فيه ضعفاً ولا وهناً، أخذاً: «من قولهم: سقاء وكيع: أي محكم الصنعة»[103]، وأن شعرك يا زبرقان: «يجمع الطيب والرديء، أو هو ألفاظ مرصوصة لا قوة في معانيها، ولا روح تؤلف بينها»[104]، ولنا أن نتأمل هذا التشبيه النقدي في خطاب عبدة، وهو يشبه شعر الزبرقان، حاذفاً منه الأداة، كيف أبرز رأيه النقدي، عبر تعبير سردي تصويري، فيه شيئاً من التكثيف والحركة: (وأما أنت يا زبرقان فإنك مررت بجزورٍ منحورة فأخذت من أطايبها وأخابثها)، وهذا ما يؤكد ويكشف عن وظيفة هذه الصيغة التصويرية، في المقام الحكائي، حيث يشير أحد الباحثين إلى: «أن التشبيه ينقل المتلقي من وجودٍ حكائي إلى آخر»[105].

كما تأتي الصيغة الاستعارية، من الصيغ التصويرية، التي لها حضورها في مقام الحكاية النقدية، وهذا القول الاستعاري، يأتي في مقام التبادل النقدي في الحكاية النقدية، وقد بُعث من مرقد الشعر والشعرية، ليحدث ذلك الخرق في لغة التواصل النقدي؛ سواء على مستوى العرض، أو على مستوى لغة السرد، على لسان السارد، لأنه إذا كانت لغة السرد بوصفها لغةً تخبر عن أحداث ووقائع، ينبغي أن تكون على قدرٍ من الوضوح والمباشرة، فإن حضور الاستعارة يعد انتهاكاً لقاعدة الوضوح في المحادثات، خاصة المحادثات المعرفية، وهو ما أشار إليه أمبرتو إيكو، حين بيّن: «أن القيام بالاستعارة ينتهك قاعدة النوع (ليكن إسهامك في الحديث صادقاً)، وقاعدة الكم (ليكن إسهامك في الحديث إخبارياً أكثر ما يمكن بحسب ما تتطلبه وضعية المحادثة)، وقاعدة الطريقة (كن واضحاً)»[106].

لكن، في مقابل ذلك يشير إيكو أيضاً، إلى أن القول الاستعاري خاصة في سياق التبادل المعرفي، له دلالات يمكن الإفادة منها وتطبيقها هنا على مستوى خطاب الحكاية النقدية، فهو يشير ـ تبعاً لما ورد لدى أرسطو ـ أن الاستعارة تحمل بعداً تعليمياً معرفياً، يمكن الكشف عنه في خطابات المعرفة التداولية المتبادلة، وذلك من خلال أسلوب الخطاب المعرفي ذاته ولغته، إذ إن جزءاً من هذا الخطاب ينبغي أن يكون للاستعارة فيه نصيب، ولكن دون مبالغة في ذلك، بمعنى: أن العبارات المعرفية لا ينبغي أن تكون: «مكشوفة بيّنِة لكل أحد، ولا تحتاج إلى أن يفحص عنها، ثم ليس

ينبغي أن تكون أيضاً مما إذا قيل لم يفهم، ولكن مما إذا قيل يكون معروفاً من ساعته، ولا أن يكون مما هو واجب أن يكون، ولكن يبطئ فيه الفكر قليلاً، فقد يكون في هذا النحو أيضاً تعليم»(107).

وبالتأمل في بعض النماذج الحكائية النقدية، نجد أن في بعض ألفاظ الحكايات النقدية، ما يحمل شيئاً من النفَس الاستعاري، سواء على لسان السارد أو على لسان إحدى شخصيات الحكاية، فابن سلام استدعى مثلاً لفظ (المقلَّدات) في سياق هذا النموذج، ونقله من فضائه الأصلي الوصفي إلى هذا المقام المعرفي التبادلي النقدي، إذ يورد المرزباني هذه الحكاية عن محمد بن عبد الواحد قال: «سمعت ثعلباً يقول، وسأله أبو سهل النّيبختي: ما تقول في جرير والفرزدق؟ فقال:قال محمد بن سلام: اجتمعنا جماعةٌ، فقوم تقلّدوا حذق الفرزدق، وقوم تقلّدوا حذق جرير، قال: فقلنا لبعضهم: اذهب فأخرج مقلَّدات الفرزدق، وقلنا لآخر: اذهب فأخرج مقلدَّات جرير، فجاء صاحب الفرزدق فأخرج معايب شعر الفرزدق، وجاء هذا فأخرج المقلدات، فكانت مقلَّدات جرير أكثر من معايب الفرزدق»(108).

فالمقلَّد في أصله، إنما يطلق على: «الخيل السابق، يقلّد شيئاً ليعرف أنه قد سبق... ولا يقلد من الخيل إلا سابق كريم»(109)، لكن هذه التسمية التي أتت على لسان ابن سلام وهو يسرد هذه الحكاية، تدل على أن الاستعارة في هذا المقام لها ما لها من الدلالة التي ذكرها إيكو، على مستوى الخطاب المعرفي؛ ذلك أن المتلقي لهذه الحكاية النقدية، سيقف حاملاً سؤاله عن مفهوم المقلَّد من الأبيات، الذي تبادله هؤلاء النقاد بينهم في هذا المجلس النقدي، وفي الوقت نفسه ستأتي الإجابة من ابن سلام، وهو يتحدث عن الفرزدق: «وكان الفرزدق أكثرهم بيتاً مقلّداً، والمقلَّد: البيت المستغني بنفسه المشهور الذي يضرب به المثل»(110)، وعليه إذا عرف المتأمل معنى المقلّد في أصله، ومعناه لدى هؤلاء النقاد، سيتبين له أن: «البيت المقلد قد سمي بهذا الاسم لتقدمه على ما سواه وسبقه إياه، فصار كأنه قد قلّد كما يقلد السابق من الخيل»(111).

كما أن للكناية والتعريض في مقام التبادل النقدي، داخل الحكاية النقدية، من الحضور ما يؤكد أهمية الصيغة الكنائية في الخطاب السردي، التي أشار إليها بعض النقاد السرديين(112)، وهنا نجد أبرز حضورٍ للكناية في خطاب الأخطل النقدي، في حكايته مع بشر بن مروان السابقة، حين قال في نهاية الأمر: (هذا حكم مشؤوم، ثم قال: الفرزدق ينحت من صخر، وجرير يغرف من بحر) (113)، وهي كناية عن صفة تتعلق بالمكوّن الإبداعي لدى هذين الشاعرين، وهنا نجد أن:

«المستمد من الصخر صلابته في سياق الذم لإفادة النضوب الشعري، والقصور في مواتاة الإلهام الإبداعي»(114)، هذا في حق جرير، خلافاً لما عليه حال الفرزدق الشعري، الذي وصف بأنه يغرف من بحر، كناية عن صفة التدفق الشعري، ولذلك يشير ابن سلام إشارة تبين أن خطاب الأخطل النقدي هنا، هو في أصله حكم نقدي، لكنه قيل بلغة تصويرية تبين حالة جرير، فبين أنه: (لم يرض جرير بذلك)، وبذلك نستنتج أن الوظيفة الدلالية للكناية التي يشير إليها الدكتور صلاح فضل في الخطاب، المتمثلة في: «الاختزال والحذف والإيجاز»(115)، قد نجد شيئاً من مظاهرها في هذا النموذج، ومن جانب آخر، يتعلق بالأثر الدلالي لهذا التعبير الكنائي على مستوى السرد النقدي، فهو يكشف عن حالة التبادل النقدي بين هذين الطرفين، حين انتهت بهذه الكناية، التي أبرزت شيئاً من علو الكفاءة التواصلية لدى الأخطل.

وأما التعريض، فهو صيغة تصويرية أخرى، تأتي في حالة التبادل النقدي في الحكاية النقدية، من شأنها أن تكشف عن السمة العامة المهمة التي تمثلت في كثير من الحكايات النقدية، وهي سمة (الإمتاعية)(116)، التي تظهر من خلال هذا الأسلوب، وهو ما نجده في هذه الحكاية التي يوردها المرزباني، عن عبيد الله بن سالم، قال: «أتاني رؤبة فجلس إلى قبة لي مجلساً لا يراه من يدخل، ودخل أبو نخيلة، فجلس خارجاً، فقيل له: أنشدنا يا أبا نخيلة. فافتتح قصيدةً لرؤبة فجعل ينشدها، ورؤبة يئط كأن السياط في ظهره. فلما بلغ نصفها قال رؤبة: كيف أنت أبا نخيلة؟ فقال أبو نخيلة: واسوأتاه! ولا أَشْعُرُ أنك هاهنا، إن هذا كبيرنا وشاعرنا الذي نعوِّل عليه. فقال رؤبة: إياك وإياه ما كنت بالعراق، فإذا أتيت الشام فخذ ما شئت منه»(117).

والتعريض حين يكون في أصله مأخوذ من قولهم: «عرض لي فلان تعريضاً: إذا لم يبين، والمعاريض من الكلام: ما عرض به ولم يصرّح... والتعريض خلاف التصريح»(118)، فإن هذا هو ما نجده على لسان رؤبة مخاطباً أبا نخيلة، لما يراه من سرقةٍ معلنةٍ لشعره (كيف أنت يا أبا نخيلة)، وهذه وحدها تكفي لإفزاع أبي نخيلة، كما أن فيها شيء من إبداء البعد النقدي الساخر الماتع أيضاً، خاصة إذا رأينا تآزر هذه الصيغة مع صيغة التشبيه على لسان السارد: (ورؤبة يئط(119) كأن السياط في ظهره)، بعد ذلك اكتفى رؤبة بـــ(كيف حالك يا أبا نخيلة؟)، عوضاً عن المباشرة في التقريع والتوبيخ، بوصفها ردة فعل لفعل السرقة.

يخلص الباحث بعد هذا، إلى أن الصيغ التصويرية في لغة الحكاية النقدية، قد أبرزت بجلاء شيئاً من علاقة الحكاية النقدية بالمثاقفة، بوصفها مرجعاً لها، إذ إن شيئاً من مظاهر التبادل النقدي داخل الحكاية إنما ينهض من خلال صيغة من هذه الصيغ، يضاف إلى ذلك ما يتعلق بشعرية الخطاب السردي النقدي، في هذه المثاقفات النقدية لدى القدماء، والتي تُرَدُّ أولاً وأخيراً، إما إلى تعليل تاريخي عام، يتمثل في التفات الناقد إلى الجمالي في مثاقفته النقدية، على نحو عام، وفي الحكاية النقدية على نحو خاص، سواء كان سارداً أم كان شخصية داخل الحكاية النقدية، وإما إلى تعليل إبداعي خاص، يتعلق بالناقد إذا كان شاعراً، في الحكاية النقدية هنا، إذ تهيمن الشعرية على خطابه الثقافي شعراً ونقداً، بوعي أو بلا وعي، وسواء قيل هذا أو ذاك، فإن يدل على حضور ملموس للجمالي (الشعري) في لغة الحكاية النقدية، وامتداد طبيعي لحضوره السابق في الخطاب الحواري في المثاقفة النقدية لدى النقاد القدماء.

الحكـاية النقـدية تـداولياً:

يكتمل النظر في لغة الحكاية النقدية بالوقوف على هذا الجانب التداولي، بعد الجانب الدلالي، وقد أشار بعض الباحثين في الخطاب السردي، إلى أن الاشتغال بالجانب التداولي في لغة الخطاب السردي يعني: «الانتقال في دراسة الظاهرة اللغوية من مقاربتها كياناً مستقلاً منغلقاً على نفسه، إلى كيان منفتح على المقاصد الضمنية لمستعملي اللغة، فتتأول بالمقال أو المقام»(120).

أما المقال هنا في الحكاية النقدية، فقد مضى النظر فيه في الجانب الدلالي السابق، فلم يبق إذن إلا النظر في (المقام التداولي) الحكائي النقدي، وهذا المقام إنما: «يتكون من المتخاطبين والأحوال التي يتخاطبون بها وفيها»(121) في الحكاية النقدية، وتحديداً من خلال ما اعتمدته بعض الدراسات التداولية للخطاب السردي، التي اعتمدت مبدأ التفاعلية منهجاً، تقارب به الخطاب من حيث طريقة تداوله وتلقيه.

ومما يجب قوله والتنبيه عليه في البداية هنا، أننا من خلال النظر في شواهد الحكاية النقدية السابقة، نجد أن المثاقفة يمكن أن تمثل في هذا الكيان السردي النقدي من جهتين، من جهة أولى تتمثل في الشخصيات النقدية المتبادلة داخل الحكاية النقدية، وتحديداً من خلال الحوار النقدي داخل الحكاية، وهذه الجهة سبق النظر فيها، والوقوف عليها في (شخصيات الحكاية النقدية)، أول مباحث هذا الفصل، من حيث سماتها، وأنواعها، والمثاقفة في ذلك المقام يمكن أن نطلق عليها المثاقفة

الداخلية في الحكاية النقدية، بينما المقام الثاني للمثاقفة في الحكاية النقدية، تتمثل خارجياً، من خلال النظر في النظام الإخباري، الذي قُدّمت عن طريقه الحكاية النقدية، بكل متعلقاتها من أحداث، وشخصيات، وحوارات، وغير ذلك، وطريقة تداول هذه المادة الحكائية النقدية كاملةً، بين كل من السارد لهذا الحكي النقدي، والمسرود له، وهذا هو ما يريد الباحث الوقوف عليه في هذا المقام، من خلال النظر في هذه الشخصيات الخارجية، التي بواسطة تداولها للحكاية النقدية، استقرت الحكاية النقدية في مستقرها الأخير، المتمثل في إحدى مدونات النقد العربي القديم، وذلك على النحو الآتي:

1. السـارد:

يشير الناقد جيرالد برنس في كتابه **المصطلح السردي** إلى مفهوم السارد، فيعرفه بأنه: «الشخص الذي يقوم بالسرد، والذي يكون شاخصاً في السرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد، ماثل في مستوى الحكي نفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه، وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين يتحدثون لعدة مسرودين لهم، أو المسرود واحد بذاته»(122).

من هنا، نجد أن السارد في الحكاية النقدية هو الذي يقوم بمهمة الأداء لهذا الحكي النقدي، والإخبار عن وقوعه، فالحكاية النقدية بكل ما تحمله في داخلها، لا يمكن أن تظهر إلا من خلال هذا السارد؛ وقد أشار جيرار جينيت في هذا السياق إلى وظائف هذا السارد في خطاب الحكاية، ويبين أن الوظيفة الأولى: «التي ترتبط به: هذه السردية المحضة، التي لا يمكن أي سارد أن يحيد عنها، دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السارد»(123)، بالإضافة إلى الوظائف الأخرى، لهذا السارد، والتي تنتمي في أصل بعضها إلى وظائف اللغة، لدى رومان جاكبسون، كما يقول جينيت نفسه، منها الوظيفة التوجيهية، ووظيفة التواصل مع المسرود له، والوظيفة التعبيرية، التي تظهر مشاعر السارد وانفعالاته، والوظيفة الأيديولوجية التي تتضمن التعلم والمعرفة، أو الدعوة إلى فكر أو مذهب، أو الأخذ برأي معين(124).

هذا عن السارد في الحكاية النقدية، من حيث المقصود به، والوظيفة التداولية الأولى المنوطة به، بالإضافة إلى الوظائف الأخرى، أما عن أنواع الساردين في الحكاية النقدية، فإن ما يجده الباحث هو أننا يمكن أن نميز في الحكاية النقدية نوعين من الساردِين هما:

1. السـارد المـؤلف:

وهو السارد الذي عُرف بمؤلَّفٍ نقدي ما، من بين مؤلفات النقد العربي القديم، وداخل هذا المؤلَّف تجد الحكاية النقدية مكاناً لها، وشيئاً من الحضور المرتبط بسياق من سياقات الخطاب النقدي لدى هذا الناقد، كأنْ يستشهد على قضية نقدية معينة، بحكاية نقدية، شهد عليها هذا المؤلف، فيرويها بطريقة سردية مباشرة، تقوم مقام الحجة النقدية، وهنا سنجد أن هذا النوع من الحكايات النقدية، يقترب من فضاء (اليوميات) التي يحكيها الناقد، وكأنه يحكي شيئاً من سيرته، لكن هذا الحكي النقدي له تعلق بشغله النقدي الشاغل.

فعلى سبيل المثال هنا، يحكي القاضي الجرجاني، وهو بصدد الحديث وحدة البيت، ووحدة النص، فيقول: «وقد كان قدم مكة أيام مقامي بها، شيخ بدوي من بني عامر بن ربيعة، يدعى مطرف بن سفيان، فأنشدنا قصيدةً مَدَحَ بها جعفر بن محمد الحسني، وجدتها متنافرة الأبيات، مختلفة الأطراف، بين عينٍ نادر، ومتوسط متقارب، وضعيف ساقط، فكنت كالمتعجب لِمَا أراه من اضطرابها، وظهور تفاوتها، وامتحنتُ الشيخ فوجدتُ شعره إلى الضعف ما هو؛ فنحن كذلك إذا أتانا بعضُ من كان بقربه من أصحابنا، فسألناه عن العامري فأثبته معرفةً، وذكر أنه حضر الحيّ وقت تأهبه للوفادة، فرآه في نادي القوم، وقد جمع فِتْيان الحلّة، وأحداث القبيلة، فقال: إن شيخكم يريد امتداحَ هذا الشريف بمكة، فزوِّدوه! فزوّدَه كلُّ رجل منهم البيتين والثلاثة، ثم نظمها قصيدة، وإذا سببُ ذلك التباين تفاضلُ القرائح، واختلافُ الأفكار والهواجس»[125]، ومثل ذلك نجده لدى بعض النقاد المؤلفين، المعروفين خاصة بالاتجاه النقدي الإخباري، كأبي بكر الصولي[126]، كما نجده أيضاً لدى أبي هلال العسكري[127].

بيد أن المسلك السردي الغالب على هذا النمط من الساردين، هو السرد (المفارق)[128] لزمن هذا السارد المؤلف أو لمكانه، أي: أن تقع الحكاية النقدية، في زمنٍ غير زمن هذا المؤلف، أو مكانٍ غير مكانه، فلا تظهر شهادته على حدث هذه الحكاية النقدية، التي يحكيها، ولا تبدو معايشته لشخصياتها، إنما يكتفي بسرد الحكاية على طريقة (السرد الوصفي) السائد في بعض الأنماط السردية العربية القديمة.

وهنا، تأتي المداخلة النقدية من قبل السارد المؤلف، بوصفها خطاباً نقدياً، يثبت شيئاً من خصوصية هذا السارد المؤلف عن غيره، كما يكشف عن شيء من الوظائف التداولية المنوطة بهذا السارد، ويعني الباحث بالمداخلة النقدية هنا: ذلك التعليق الذي يدلي به المؤلف السارد بعد انتهاء عمله

السردي للحكاية النقدية، وتتمثل الوظائف التداولية لهذا الخطاب، فيما أشار إليه بعض الباحثين في شأن وظائف نص المداخلة، على نحو عام، إذ هي أولاً من قبيل الخطاب الإبلاغي التواصلي، يتواصل فيه المداخل مع الخطاب الذي يريد أن يداخل فيه وصاحبه، وهذا التواصل: «قد يتضمن أخباراً، وقد يتضمن نقداً، وقد يتضمن تقريراً علمياً، أو غير ذلك من التقريرات، هذا من خلال المحتوى الوظيفي في نص المداخلة»(129).

إذن، هذا السارد المؤلف يمثّل بمؤلَّفه المثوى الأخير الذي تستقر فيه الحكاية النقدية، ويطّلع فيها المسرود له على ما دار فيها من مثاقفة نقدية، وأن التواصل بين هذا السارد المؤلف والمسرود له يتمثل أولاً في إثبات هذه الحكاية النقدية، إما عن طريق الإسناد، أو عن طريق السرد المباشر الخالي من الإسناد، كما يتجلى تواصل هذا السارد المؤلف مع المسرود له من خلال المداخلة النقدية(130)، التي تأتي هنا لتعبر عن وعي هذا السارد المؤلف، بطبيعة السرد، وأن هذا المداخلة النقدية إنْ كان لها من حضور فبعد انتهاء هذا السرد النقدي، وإن كان لها من مضمون فمما له صلة برأي من الآراء النقدية المتبادلة في مشهد المثاقفة، داخل الحكاية النقدية.

2. السـارد الـراوي:

يشير جيرار جينيت إلى نوع من الساردين في خطاب الحكاية لديه، وهم (الساردون الرواة)، وهؤلاء الساردون إنما يتجهون إلى المسرود له حقيقياً كان أو افتراضياً، من أجل القيام: «بالوظيفة الانتباهية، (التحقق من الاتصال)، والوظيفة الندائية (التأثير في المرسل إليه)، عند ياكبسن»(131)، وهؤلاء الساردون الرواة إنما يتجه اهتمامهم: «نحو جمهورهم والمهتمين في الغالب بالعلاقة التي يقيمونها معه، أكثر من اهتمامهم بحكايتهم نفسها... وربما علينا أن نسمي الوظيفة يميلون إلى تفضيلها وظيفة تواصل»(132).

وما يمكن توظيفه من هذه الإشارة في الحكاية النقدية، من قريب أو بعيد، هو أننا نجد جملة من الساردين الرواة في خطاب الحكاية النقدية، يجمعهم في ذلك إسناد الحكاية النقدية، الذي يأتي في هذا النمط من أنماط المثاقفة بوصفه: «جزءاً من تقاليد البنية الثقافية»(133) في السردية العربية القديمة، وهو في ذلك لا يستطيع الاستقلال عنها.

والحديث هنا عن السارد الراوي في الحكاية النقدية، يعني الحديث عن حالة سردية معينة من حالات سرد الحكاية النقدية، وهي الحكاية النقدية المسندة، ذلك لأن الإسناد في أصله: «لم يكن

لازماً لكل المسرودات»[134]، على نحو عام في التراث العربي، كما أن الحديث عن السارد الراوي أيضاً هنا هو حديث عن حكاية نقدية يمثّل فيها هذا السارد الراوي الرابط الذي يربط المسرود له بهذا الحدث النقدي، الذي شهد تلك المثاقفة النقدية، ولذلك فإن الوظيفة التداولية المهمة لهذا السارد هي إطلاع المسرود له على ذلك التبادل النقدي، الذي تم بين النقاد داخل مقام الحكاية النقدية، وهذا إنما يبدو في تلك المدونات النقدية، التي عرفت بالحكايات النقدية المسندة، وهنا يمكن الاكتفاء بشيء مما لدى ابن سلام في **طبقات فحول الشعراء**، والمرزباني في **الموشح**، للكشف عن شيء من سمات هذا السارد الراوي.

أما الحكايات النقدية المسندة لدى ابن سلام فمن شأنها أن تحدث عن ذلك التنوع في المصادر الثقافية، التي استقى منها ابن سلام بعض الحكايات النقدية لديه في الطبقات، ومرد ذلك كما يذكر أحد النقاد، إلى أن: «طبيعة الوضع الثقافي في عصره تضطره إلى مثل هذا»[135].

وقد أشار الشيخ محمود شاكر إلى جملة من الساردين الرواة، الذين صدر عنهم ابن سلام في بعض الحكايات النقدية، وأخذ منهم، من أولئك الرواة مثلاً «أبّان بن عثمان البجلي الكوفي، وهو أبّان (الأعرج)»[136]، وكذلك: «بشار بن برد العقيلي الشاعر»[137]، و: «أبو عبيدة معمر بن المثنى»[138]، و: «عامر بن عبد الملك بن مسمع الجحدري»[139]، وغيرهم في آخرين، فهؤلاء الرواة، لم يعرفوا بمصنفات نقدية، بسطوا فيها شيئاً مما رووه من الحكايات النقدية، إنما جاءت هذه الحكايات من خلال إسناد، يمثّل كل راو فيه سارداً، أو بتعبير مصطفى الرافعي: «قطعةً من الزمن تتصل بقطعة إلى قطعة، حتى يتهيأ من ذلك مسلك التاريخ، ويتضح نهجه، كأنك تبصره على رأي العين ويقين الخبرة»[140].

وذلك التنوع المعرفي في إسناد الحكاية النقدية، هو ما يجدها الباحث أيضاً لدى المرزباني في الحكايات النقدية، التي ضمها الموشح، ومرد هذا أولاً هو على نحو عام، ما أشار إليه الدكتور منير سلطان، أن المرزباني في الموشح قد أخذ: «عن حشد كبير من الكتاب والشعراء والفقهاء والمتكلمين سنيّين وشيعيين، وهؤلاء نقلوا إليه أخبارهم عن أصحابها مباشرة أو كان بينهم وبين أصحابها جيل أو جيلان من الرواة»[141].

وهؤلاء الساردون الرواة، في الحكايات النقدية، لدى المرزباني، فيهم السارد الراوي الفقيه، كما في حكاية نصيب مع ابن أبي عتيق[142]، التي رواها علي بن عبد الرحمن وهو: «من الفقهاء

الكتاب»[143]، وفيهم السارد الراوي النحوي[144]، والمتكلم[145]، والشاعر[146]، وهؤلاء الساردون الرواة، رغم تنوع انتماءاتهم المعرفية، إلا أن المشترك بينهم، هو الإسهام في نقل ما دار من مثاقفات نقدية، تمت في حقب زمنية نقدية متفاوتة، في تاريخ المثاقفة النقدية، وهذا النقل لهذه الحكايات النقدية، وما دار فيها من مثاقفات، إنما تم من خلال عمل تداولي هو (الإسناد)، الذي آثره المرزباني: «استشعاراً منه لمسؤولية الكلمة، وحرصاً منه على أمانة الأداء في توثيق النصوص»[147].

مما سبق، يتضح لنا أن علاقة السارد هنا في الحكاية النقدية بالمثاقفة تتمثل في: أن هذا السارد هو الأداة الأساسية، التي تنقل مشهد المثاقفة، الحاصل داخل مقام الحكاية النقدية، وأن غياب هذا السارد، سواء كان سارداً مؤلفاً، أم سارداً راوياً، يعني غياب الحكاية النقدية، واطلاعنا عليها، وغياب الحكاية النقدية، يعني أن هناك حالة من حالات المثاقفة، بيد أنها مثاقفة أخذت مأخذاً آخر غير الحكاية النقدية، إذ إن السرد لابد له من سارد، وغيابه يعني غياب السرد برمته.

2. المسـرود لـه:

وحضور المسرود له هنا، إنما ينطلق أساساً من القاعدة التداولية السردية، التي مؤداها: «أن السرد خطاب تواصلي يفترص مرسلاً ومرسلاً إليه، أي: راوياً يروي حكاية وفي مواجهته هناك قارئ مستمع يتقبلها»[148]، وهنا تحديداً، نستطيع أن نرى هذا السرد النقدي، بوصفه خطاباً تواصلياً، من ناحيتين، خارجيةٍ، تتمثل في ثنائية السارد والمسرود له، وهي الثنائية الحاملة لخطاب المثاقفة خارج الحكاية النقدية، وداخليةٍ، تتمثل في ذلك التواصل النقدي، والتبادل المعرفي بين الأطراف داخل الحكاية، وهو المضمون والمحتوى لهذا السرد النقدي.

وما يعنينا هنا، هو أولاً أن نعرف أن المسرود له هنا في الحكاية النقدية، يمثّل ما قاله التداوليون عن المسرود له في خطاب الحكاية، أنه ذلك: «الشخص الذي يسرد له»[149]، أو: «هو الذي يتلقى ما يرسله الراوي»[150]، أو هو على نحو أعم: «كل مرسل إليه مُثبت في النص بطريقة أو بأخرى»[151] و: «هو جزء لا يتجزأ من الحكاية»[152].

وهنا، تبدو أهمية حضور المسرود له في الحكاية النقدية على المستوى التداولي، من خلال ما نجده من إشارات تدل على أهميته في العمل السردي، على نحو عام، من ذلك إشارة بارت بقوله: «ونحن نعرف أنه داخل التواصل اللغوي يقوم ضمير المتكلم والمخاطب على الافتراض المتبادل،

وبالطريقة ذاتها لا يمكن أن توجد حكاية دون راوٍ وسامع»[153]، وهذا إنما أُخذَ من مكانة المخاطب أمام المتكلم، المرسل إليه أمام المرسل، في النظرية التواصلية التخاطبية، التي أشار إلى شيء منها التداولي الفرنسي بنفينست بقوله: «ما إنْ يعلّق المتكلم عن نفسه ويضطلع باللغة حتى يَثْبُتَ الآخر قبالته، كيفما كانت درجة الحضور التي يمنحها لهذا الآخر»[154]، فالمسرود له بناءً على ذلك يأتي في الحكاية بوصفه: «أصلَ كلِّ سرد، وهو عونٌ سرديٌّ لا غنى عنه»[155]. وقد أكد ذلك جيرار جينيت، بقوله: «لابد من قول كلمةٍ أكثر عمومية عن هذه الشخصية التي أسميناها: المسرود له، والتي تبدو وظيفتها في الحكاية قابلة للتغيير إلى حد بعيد. المسرود له: مثله كمثل السارد، هو أحد عناصر الوضع السردي، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه»[156].

وبالتأمل في كثير من شواهد الحكاية النقدية، يجد الباحث نوعين من (المسرود له) في الحكاية النقدية، يمكن أن نرى حضورهما التداولي من خلال الآتي:

1. المسرود له القارئ:

و: «هو عون التلقي الذي يوجَّه إليه الخطابُ المكتوب»[157]، في السياق التداولي العام، و: «أما السرديون فينبه بعضهم إلى أن مؤلف القصة الحقيقي ليس من يقصها فحسب، وإنما هو أيضاً من يتلقاها، ويرون أن القارئ، على غرار المؤلف الذي هو العون الأصلي المنتج للنص السردي، يمكن أن يكون شخصاً واقعياً من لحم ودم ذا سمات نفسية واجتماعية وثقافية، ومختلفاً عن القارئ المفترض»[158].

وغاية ما يقال هنا، عن هذا المسرود له القارئ في الحكاية النقدية، أنه ذلك المتلقي للحكاية النقدية، تلقياً (كتابياً) لا شفاهياً، وأن هذا القارئ إنما تلقّى هذه الحكاية النقدية، من خلال كتابةٍ مخصوصة من السارد، قصده بها، وأن أبرز ما يجلّي لنا حضور هذا المسرود له هو ما نجده في تلك الرسائل النقدية، الموجهة إلى قرّاء معينين مخصوصين في المقام الأول، كما نجد في رسالة أبي بكر الصولي إلى مزاحم بن فاتك، والتي ضمنها كثيراً من الحكايات النقدية، التي سردها له، وحمّلها شيئاً من إبراز شأن أبي تمام، والانتصار له.

فمن جملة ما حكاه الصولي، من حكايات نقدية بشأن أبي تمام، لمزاحم بن فاتك في رسالته له، قوله: «ولقد حدثني بنو نَيْبَخت[159] . وما رأيت أبا العباس أحمد بن يحيى على جلالته عند أحد أجل منه عندهم، وكلهم ينتسب إليه في تعلمه. أنه قال لهم: أنا أعاشر الكتاب كثيراً وخاصة أبا

العباس ابن ثوابة واكثر ما يجري في مجالسهم شعر أبي تمام ولست أعلمه فاختاروا لي منه شيئاً، فاخترنا منه له ودفعناه إليه، فمضى به إلى ابن ثوابة، فاستحسنه، فقال له: إنه ليس مما اخترتُ، وإنما اختاره لي بنو نوبخت، فقال: فكان ينشدنا البيت من شعره، ثم يقول: ما أراد بهذا؟ فنشرحه له، فيقول: أحسن والله وأجاد، فهذه قصة إمامٍ من أئمة الطاعنين عليه عندهم»(160).

كما أننا حين نجد المرزباني وكذلك أبو الفرج الأصفهاني حين يقول كلٌّ منهما وهو بصدد سرد الحكاية النقدية: (كتب إليّ فلان)، ثم يسرد الحكاية، هذا يعني أننا أمام مسرود له، قد خصه السارد، الذي روى عنه المرزباني أو الأصفهاني بحكاية نقدية، كتبها إليه، ليتلقاها تلقياً متفاعلاً معها، بإثباتها، أو نقدها، أو تحليلها، من ذلك مثلاً، قول المرزباني: «كتب إليّ أحمد بن عبد العزيز الجوهري، أخبرنا عمر بن شبه قال: تنازع امرؤ القيس بن حجر وعلقمة بن عبدة، وهو علقمة الفحل، في الشعر أيهما أشعر؟...»(161).

إذا تبين هذا النمط المسرود له، فإنه يمكن القول بعد ذلك بأن الحالة المهيمنة، للمسرود له (القارئ) في الحكاية النقدية، هي تلك الحالة التي لا يقصد فيها السارد مسروداً له، بعينه، باسمه، وسمته، ولحمه ودمه، كما مر آنفاً، إنما يقصد السارد في هذه الحالة السردية الغالبة مسروداً له غير معين، بيد أنه من جملة المخاطبين بالخطاب النقدي، لهذا السارد في مؤلفه، الذي خص جزءا منه لسرد ما دار بين القدماء من مثاقفات نقدية، متنوعة الأطراف والشخصيات والقضايا، وهذا ما نجده مثلاً في تلك المصادر النقدية، التي لم تؤلف بناء على طلب طالب، من المتلقين للخطاب النقدي آنذاك، من خليفة أو غيره، إنما ألفها هذا الناقد، لعموم المتلقين، من: «الناس، أهل الأدب، الناظرين، الجمهور...»(162)، وهو ما نجده مثلاً لدى ابن المعتز(163)، وأبي هلال العسكري(164)، وعبد القاهر الجرجاني(165).

2. المسرود له المستمع:

يتمثل حضور هذا المسرود له، كما يشير بعض السرديين: «إذا كان الخطاب شفوياً»(166)، وإذا كانت وسيلة نقل الحكاية النقدية سابقاً لدى السارد هي الكتابة، والمسرود له هو القارئ، فإن وسيلة سرد الحكاية النقدية هنا من قبل السارد هي القول الشفاهي، ووسيلة استقبال هذه الحكاية وتلقيها من قبل المسرود له هي الاستماع، ولقد كانت الأذن في بعض المقامات السردية القديمة، كما يقول الدكتور يقطين: «هي الوسيط الأساسي مع تشغيل حيوي للحافظة»(167)، وهذا ما يجده الباحث

في تلك المجالس النقدية والحلقات التي تتناقل فيها بعض الحكايات النقدية وتروى، ذلك أن المجلس في الثقافة العربية: «هو الفضاء الثقافي العربي الأساسي الذي يتم فيه إنتاج الكلام العربي القابل للتداول والنقل والاستمرار»[168]، وعليه فالحكاية النقدية تأتي في بعض تجلياتها مادةً متداولة، في بعض هذه المجالس، وخطاب الحكاية، إنما يُتداول ويتناقل في هذه المجالس: «بواسطة الذاكرة ويصبح قابلاً للتناقل والتداول الشفاهي، ويغدو بذلك موضوعاً للذاكرة الجماعية، حتى يحين أوان تحويله إلى الكتاب»[169].

والعلاقة التي تبدو بين السارد والمسرود له (المستمع)، تأتي متنوعة تحكمها بعض السياقات الخارجية للحكاية النقدية، من ذلك أننا نجد أن العلاقة بين السارد والمسرود له المستمع محكومة بالرابط التعليمي المعرفي، وهو ما نجده . مثلاً . لدى تلميذٍ كأبي حاتم السجستاني مسروداً له، وشيخ سارد كالأصمعي، الذي كان يسرد من تلك الحكايات التي شهدت شيئاً من المثاقفات النقدية بين القدماء، ما سمعه أبو حاتم السجستاني منه، في مجالسه معه في **فحولة الشعراء**، حيث سمعه مرة يحكي: «لقي رجلٌ كثيّر عزة . وهو كثير بن عبد الرحمن الخزاعي بن أبي جمعة . فقال له: يا أبا صخر: أي الناس أشعر؟ قال: الذي قال:

آثرت إدلاجي على ليل حرّةٍ

هضيمُ الحشا حُسّانة المتجرّد

وهذا للحطيئة، قال: ثم تركه حيناً، حتى إذا ظنه قد نسي ذلك لقيه، فقال: يا أبا صخر: أي الناس أشعر؟ قال: الذي يقول:

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ

....

يعني امرأ القيس، وهو أول من بكى الديار، وسيّر الظعن»[170]، وكما حكى الأصمعي هذه الحكاية، التي سمعها من شيخه أبي عمرو بن العلاء يسردها عليه. حيث يقول: «سمعت أبا عمرو بن العلاء يقول: لقيتُ الفرزدق في المربد، فقلت: يا أبا فراس: أحْدِثْ شيئاً، فقال: خذْ. ثم أنشدني:

كم دون ميةَ من مستعملٍ قذفٍ

ومن فلاةٍ، بها تستودع العيسُ

قال: فقلت: سبحان الله! هذا للمتلمس، فقال: اكتمها، فلَضوالُّ الشعر أحب إليّ من ضوال الإبل»[171].

وبهذا، يكون المطاف في هذا المبحث من مباحث الحكاية النقدية، قد كشف عن مستويين مهمين، تجلت من خلالهما المثاقفة بين النقاد القدماء، المستوى الدلالي، وهو مستوى تكوين الخطاب الحكائي النقدي، من خلال النظر في أدواته الدلالية، التي بها تشكّل خطاب التبادل النقدي بين النقاد، داخل مقام الحكاية النقدية، معجمياً، وتركيبياً، وتصويرياً، يلي ذلك النظر في الأدوات والوظائف التداولية، التي حملت لنا هذه الحكاية النقدية، عبر كلٍ من: السارد والمسرود له، وهي محاولة من الباحث، استطاع من خلالها أن يظفر بنتيجةٍ تربط ما بين الحكاية النقدية، ومرجعيتها الكبرى وهي المثاقفة، من خلال اللغة بسياقها المقامي والمقالي في الحكاية النقدية.

---

(1) الأدب وفنونه ، د. محمد مندور: 187.

(2) مقولات السرد الأدبي ، لتودورف، ترجمة: الحسن \àن سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي : 61، \وينظر: تحليل النص السردي : 109، و تحليل الخطاب الروائي ، \د. سعيد يقطين: 172.

(3) بلاغة الخطاب وعلم النص ، د. صلاح فضل: 375.

(4) الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات : \107.

(5) الخبر في السرد العربي : 108، وفي هذا الكتاب \وإن لم يكن مترجماً . على أهميته . إلا أن كثيراً من جزئياته قد ترجمها الدكتور \سعيد جبار في كتابه: الخبر في السرد العربي : 108.114.

(6) الخبر في السرد العربي : 109:

(7) ينظر: خطاب الحكاية : 177، وعودة إلى خطاب \الحكاية : 49.50، و مقولات السرد الأدبي : 61.

(8) معجم السرديات : 277.278.

(9) الكلام والخبر : 225.

(10) خطاب الحكاية : 177، وينظر كتابه: عودة إلى خطاب الحكاية : 50.51، وينظر أيضاً: السرد العربي مفاهيم وتجليات : \83.

(11) خطاب الحكاية : 71.

(12) ينظر: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث \الحكائي العربي ، د.عبدالله إبراهيم: 115، و موسوعة السرد ، \د.عبدالله إبراهيم: 1- 208، 309.

(13) الموشح : 203، وقد روى هذه الحكاية كل من الجاحظ، \وابن قتيبة بلفظ آخر، ينظر المحاسن والأضداد : 1-139، و الشعر \والشعراء : 1-499، وتنظر بقية النماذج لهذه الصيغة من صيغ الحكي النقدي \في: الموشح : 79، 291، و العمدة : 1-116، 1- 314.

(14) لسان العرب : 13-136، (كون).

(15) المصدر السابق: 13-136.

(16) السابق: 13-136.

(17) السابق: 13-136.

(18) السابق: 13-136.

(19) لسان العرب : 13-136.

(20) المصدر السابق: 13-137.

(21) السابق: 13-138.

(22) السابق: 13-138.

(23) الموشح : 70.

(24) أخبار أبي تمام : 63، وينظر: الموشح : \368، و كتاب الصناعتين : 191.192.

(25) الموشح : 179، وينظر: الأغاني : 8-295.

(26) الموشح : 344.

(27) لسان العرب : 12-120 (قصص).

(28) بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز : \4-271.

(29) روح المعاني : 2-65.

(30) التحرير والتنوير : 8-104.

(31) الخبر في السرد العربي : 20، وينظر «بين القصة \الخبرية والقصة الأدبية»، د. محمد سيد محمد، المجلة العربية للعلوم \الإنسانية ، جامعة الكويت، ع: 12، ج: 3، 1983م، الموقف من القص \في التراث النقدي ، د.ألفت كمال الروبي: 32، و السرد العربي القديم، \الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل ، د. ضياء الكعبي: 359.

(32) الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي : 190 .

(33) المرجع السابق: 219.

(34) المرجع السابق: 191، وينظر الخبر في الأدب العربي ، \دراسة: 49.

(35) ينظر: السرد العربي مفاهيم وتجليات : 177.178، \وينظر: السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات ، د.إبراهيم \صحراوي:32.34، و الخبر في الأدب العربي : 80.81.

(36) أخبار أبي تمام : 92.93، وينظر: أخبار \البحتري : 126.

(37) الموازنة : 1-7.

(38) الموشح : 58.59.

(39) معجم السرديات : 111.

(40) الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي : 225.

(41) المرجع السابق: 225.

(42) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب ، د. محمد \خطابي: 50.

(43) الكتاب : 3-63.64.

(44) الأصول في النحو : 1-42، وينظر: سر صناعة \الإعراب ، لابن جني: 1-264، و دلالات التراكيب ، د. محمد أبو \موسى: 268، و نظام الربط في النص العربي ، د. جمعة الخباص: 66.94.

(45) ينظر: دلائل الإعجاز : 222.231، و الإيضاح : 3-97.98.

(46) معجم تحليل الخطاب : 124.125، وينظر: أصول \تحليل الخطاب : 1-435، و لسانيات النص : 97 . 101، و النص \والسياق، استقصاء الخطاب الدلالي والتداولي ، لفان دايك: 82.84.

(47) الشعر والشعراء : 1-399.400، وينظر: الموشح : 247، و كتاب الصناعتين : 105، وغير خافٍ ما نجده في مثل هذا \النموذج، من مبالغة في وصف عبدالملك بن مروان بأنه (أشعر القوم)، وهي مبالغة \ومحاباة في الحكم لهذا الخليفة بالشعرية، جاءت على لسان جماعة، كما في متن \الحكاية (فقال القوم جميعاً)، ربما لحاجة هذه الجماعة، في مجلس الخليفة، \وللحاجة سطوتها وسلطانها! نعم، هناك من الأخبار في التراث العربي، والدراسات \النقدية المعاصرة شهدتْ لعبدالملك بن مروان بعلو الذوق النقدي، ودقة الحس \الأدبي، في الحكم على الشعراء، والتعليق على بعض أبياتهم. ينظر: النقد \الأدبي عند العرب ، د.حفني شرف: 216، و العطاء النقدي

لعبدالملك \àن مروان ، د.عبدالله العريني: 9.11، لكن الباحث لا يسلم بهذا الحكم \العبدالملك بن مروان، الذي أجمع فيه هؤلاء القوم بأنه (الأشعر)، كما أن الباحث \يجد أن لمثل هذا الشاهد دلالته الرمزية، وصلته بالمعرفة النقدية، أياً كانت، \حين تصدر من الحاكم، ويتلقاها الناس، سواء من العامة أو النخب، حيث يتم التلقي \لها بروح الإذعان والإكبار بكل ما جاء فيها؛ لأنها جاءت من السلطان، دون \التفتيش والمساءلة، لبعض مضامينها، وهو سؤال مهم من أسئلة التلقي للخطاب \الثقافي الصادر من السياسي قديماً وحديثاً.

(48) الموشح : 395، وينظر: أخبار أبي تمام : \114.115.

(49) ينظر: أصول تحليل الخطاب : 1-569.

(50) السرد العربي، مفاهيم وتجليات : 151.

(51) رصف المباني في شرح حروف المعاني ، لأحمد المالقي، \تحقيق: د. محمد الخراط: 359.

(52) ينظر: الحديث عن دلالة الوصف في الخطاب الحواري ، \في ص158 من هذا البحث.

(53) علم السرد: 289، وينظر: معجم السرديات : 472، \و الوصف في النص السردي بين النظرية والإجراء : 5، و معجم \تحليل الخطاب : 162، و الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، الشعر \الجاهلي أنموذجاً ، د. محمد الناصر العجمي: 5.6، و الوصف في الشعر \العربي، في القرن الثاني للهجرة ، د. بسمة الشاوس: 9.10.

(54) المرجع السابق: 296.

(55) معجم السرديات : 472.

(56) المرجع السابق: 472، وينظر: المصطلح السردي : \58.

(57) علم السرد : 298.299، وينظر: طرائق تحليل \اللقصة : 168.

(58) المرجع السابق: 297.

(59) السابق: 297.

(60) معجم السرديات : 472، وينظر: الوصف في \النص السردي : 174.175.

(61) أخبار البحتري : 172 وينظر: أخبار أبي \تمام : 63، و الموشح : 362.

(62) مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي : \720.

(63) لسان العرب : 11-251 (فيض).

(64) المصدر السابق: 11-251.

(65) الوصف في النص السردي : 78.

(66) الموشح : 312، وينظر أيضاً: 153، 161، 179.180.

(67) ينظر: الوصف في النص السردي : 74.

(68) المرجع السابق: 75.

(69) السابق: 174.

(70) السابق: 174.

(71) السابق: 190.

(72) الوصف في النص السردي : 201.205، وينظر: علم \السرد : 322.323، و طرائق تحليل القصة : 185.186.

(73) دلائل الإعجاز : 253.

(74) نظرية التواصل واللسانيات الحديثة : 103، وينظر: \ استراتيجيات الخطاب : 324، و اللغة، نصوص مترجمة ، إعداد \وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: 64.65، و اللغة والخطاب : 50.

(75) اللغة والخطاب : 50، وينظر: القاموس الموسوعي \للتداولية : 76.

(76) يطلق غريماس دائماً لفظ (برنامج سردي)، والمقصود به: جملة \من الحالات والتحولات، التي تظهر في أحداث العمل السردي، بواسطة شخصية من \شخصياته: «وما هدف التحليل السردي إلا أن يصف تنظيم البرنامج السردي ويبرز \هذا التتابع المنظم الذي يظهر فيه». معجم السرديات : 50.

(77) معجم السرديات : 46.

(78) المرجع السابق: 46.

(79) السابق: 46.

(80) ينظر: دائرة الأعمال اللغوية : 191.193.

(81) معجم السرديات : 46.

(82) ينظر: دائرة الأعمال اللغوية : 193.195.

(83) معجم السرديات : 47.

(84) طبقات فحول الشعراء : 2-474.

(85) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : 2-796.797.

(86) البحر المحيط لأبي حيان الأندلسي : 1-181، وينظر: \ أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين ، د. قيس الأوسي:83.

(87) التعريفات : 38.

(88) هناك خلاف متسع الأطراف، في دلالة الأمر على \الاستعلاء، وقد ذهب السكاكي وغيره من البلاغيين أن الدلالة الأغلب على الأمر \هي الاستعلاء، إذ يقول: «والأمر في لغة العرب عبارة عن استعمالها . أعني \استعمال نحو (لينزل) و(انزل) و(نزال) و(صه) على سبيل

الاستعلاء، وأما هذه \الصور والتي هي من قبيلها هل هي موضوعة لتستعمل على سبيل (الاستعلاء) أم \لا؟ فالأظهر أنها موضوعة لذلك». مفتاح العلوم : 152، وينظر: الإيضاح : 1-143، وقد فصل في ذلك كثيراً الدكتور قيس الأوسي، في كتابه أساليب الطلب بين النحويين والبلاغيين : 85.92.

(89) ينظر: دائرة الأعمال اللغوية : 193.

(90) أخذاً من مقولة الخليل بن أحمد الفراهيدي: «الشعراءُ أمراءُ \الكلام، يصرفونه أنى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى \وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور وقصر الممدود...». ينظر: \ منهاج البلغاء وسراج الأدباء : 143.

(91) ينظر: الموشح : 58.59، 400، 406، و أخبار \أبي تمام : 143.144، و أخبار البحتري : 83، 85.86.

(92) أخبار أبي تمام : 105، وينظر: أخبار البحتري : 63.64.

(93) ينظر: الكتاب ، لسيبويه: 2-230، و أساليب \الطلب بين النحويين والبلاغيين : 222.

(94) الكشاف : 1-224، وينظر: الجنى الداني في \حروف المعاني ، للمرادي: 354.358، و أساليب الطلب بين النحويين \والبلاغيين : 222.

(95) الكتاب : 2-230.

(96) البحتري في ميزان النقد القديم : 33.

(97) المرجع السابق: 33.

(98) مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر : 60، \وينظر في هذا: بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن، ترجمة د. محمد العمري، \ود. محمد الولي: 27.32، و النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا ، لجون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش: 34.38، وفي نظرية الرواية، \ بحث في تقنيات السرد : 126، و شعرية النص النثري، مقاربة \نقدية تحليلية لمقامات الحريري ، د.إبلاغ محمد عبد الجليل: 103.

(99) الموشح : 97، وينظر الأغاني : 13-219.

(100) المصدر السابق: 96، وينظر أيضاً: الموشح : 281.

(101) الشعراء النقاد في العصرين الجاهلي والإسلامي ، \د. عبد اللطيف الحديدي: 79.

(102) مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي : \737.

(103) كتاب الاشتقاق ، لابن دريد: 230.

(104) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، لطه أحمد إبراهيم: \24، وينظر: الشعراء النقاد في العصرين الجاهلي والإسلامي : 79.

(105) شعرية النص النثري : 105.

(106) السيميائية وفلسفة اللغة : 238.

(107) السيميائية وفلسفة اللغة : 265.

(108) الموشح : 161.

(109) لسان العرب : 12-173، (قَلَد).

(110) طبقات فحول الشعراء : 1-360، وينظر: بناء \القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، د. يوسف بكار: \339، و البيت المتفرد في النقد العربي القديم ، د. علي الحارثي: \237.

(111) البيت المتفرد في النقد العربي القديم : 238.

(112) ينظر: المصطلح السردي ، لجيرالد برنس، ترجمة \عابد خزندار: 131.

(113) ينظر أيضاً: طبقات فحول الشعراء : 2-451.

(114) مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي : \708.

(115) علم الأسلوب : 251، وينظر: الأسلوب الكنائي ، د. محمود شيخون: 87.

(116) سيأتي الحديث عن هذه السمة من سمات الحكاية النقدية في ص: 315.319.

(117) الموشح : 281.

(118) لسان العرب : 10-108، (عَرَض)

(119) أصل الأطيط صوت يعبر عن ألم، أو غضب. ينظر: لسان \العرب :1-118، (أطط).

(120) معجم السرديات : 80.

(121) المرجع السابق: 84.

(122) المصطلح السردي : 158، وهناك ما أطلق اسم المؤتي \مقابل المؤتى إليه في الخطاب السردي، وهو غريماس في نظريته السردية، ينظر: \ في الخطاب السردي ، نظرية قريماس ، د. محمد الناصر العجمي: \42، وهناك من أطلق المرسل والمرسل إليه في الخطاب الحكائي، ينظر: بنية \الحكاية في النجلاء للجاحظ دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس ، د. عدي \عدنان محمد: 47.48، بيد أن الاسم الأشهر في ذلك هو الراوي والسارد. ينظر: \ معجم السرديات : 195.

(123) خطاب الحكاية : 264، وينظر: عودة إلى \ خطاب الحكاية : 111.116.

(124) ينظر: خطاب الحكاية : 265، وينظر: الشخصية \في قصص الأمثال العربية، دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية ، \د. ناصر الحجيلان: 89.90.

(125) الوساطة : 141.142.

(126) ينظر: أخبار أبي تمام : 142، و أخبار البحتري :49.54.

(127) ينظر: كتاب الصناعتين : 177.

(128) ينظر: موسوعة السرد : 1-260.265.

(129) إشكالات النص، المداخلة أنموذجاً، دراسة لسانية نصية ، د. جمعان بن عبد الكريم، 65، وينظر: التفاعل النصي، نهلة الأحمد: \282، و معجم تحليل الخطاب : 408.409.

(130) سيأتي الحديث عن المداخلة النقدية في السمة الثالثة من \سمات الحكاية النقدية: الحكاية النقدية والخطاب النقدي الموازي، ينظر: ص: \322.325 من هذا البحث.

(131) خطاب الحكاية : 265.

(132) المرجع السابق: 265.

(133) السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث \الحكائي العربي : 54، وينظر أيضاً: السرد العربي القديم، \الأنواع والوظائف والبنيات ، د. إبراهيم صحراوي: 170.173.

(134) السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات : \173.

(135) ابن سلام وطبقات فحول الشعراء ، د. منير سلطان: \122.

(136) ينظر: الحكايات النقدية التي رواها ابن سلام عن أبان في: \ طبقات فحول الشعراء : 1-54، 2-382، 2-439.

(137) طبقات فحول الشعراء : 1-35، وينظر ما رواه ابن \سلام عن بشار من حكايات في: 2-456.

(138) المصدر السابق: 1-36 وينظر ما رواه ابن سلام عن أبي عبيدة \في: طبقات فحول الشعراء : 1-47، 1-48.

(139) السابق: 1-36.

(140) تاريخ آداب العرب : 1-291، وينظر: السرد \العربي القديم : 172.

(141) المرزباني والموشح : 109، وينظر: النقد \الأدبي ومصادره في كتاب الموشح للمرزباني ، رسالة دكتوراه، د.سعاد بنت \فريج الثقفي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 1430هـ، ص: 265.266.

(142) ينظر: الموشح : 248.

(143) المرزباني والموشح : 111.

(144) ينظر: المرزباني والموشح : 113، و النقد \الأدبي ومصادره في كتاب الموشح : 265.

(145) ينظر: المرزباني والموشح : 112.

(146) ينظر: المرجع السابق: 114.

(147) النقد الأدبي ومصادره في كتاب الموشح : \269.

(148) المروي له في الرواية العربية ، د. علي عبيد: \27.

(149) المصطلح السردي : 142.

(150) المروي له في الرواية العربية : 31.

(151) المرجع السابق: 31.

(152) السابق: 320، وينظر: خطاب الحكاية : 267.

(153) المروي له في الرواية العربية : 17.

(154) المرجع السابق: 27.

(155) السابق: 24.

(156) خطاب الحكاية : 267.268.

(157) معجم السرديات : 314.

(158) المرجع السابق: 315.

(159) بنو نَيْبَخْت: قبلية فارسية من قبائل فارس، وأصل نيبخت. \àالياء أو نوبخت بالواو لفظ فارسي مركب من كلمتين: نو أونوي بمعنى جديد، \وبخت بمعنى حظ. ينظر: أخبار أبي تمام : 15، هامش (1).

(160) أخبار أبي تمام : 15 . 16، وينظر: 31.

(161) الموشح : 35، وقد أشار الدكتور منير سلطان في \هذا السياق إلى أن أحمد بن عبد العزيز: «كان يكتب ما سمعه يُقرأ على عمر \àن شبه، وأذهب أن أحمد بن عبد العزيز كان يسمع كتب ابن شبه وهي تقرأ عليه». \وأن عمر بن شبّه له كتاب (الشعر والشعراء) الذي ذكره ابن النديم، \ينظر: المرزباني والموشح : 118، كما أشار إلى أن الأخبار والحكايات \النقدية التي كتبت للمرزباني كانت متنوعة، وأن ما كتبه أحمد بن عبد العزيز \للمرزباني يشمل هذه الحكاية، حكاية تحاكم هذين الشاعرين إلى أم جندب، كما \يشمل حكاية تحاكم الزبرقان وعمر بن الأهتم وعبدة بن الطيب والمخبل السعدي، \éلى ربيعة بن حذار الأسدي، وغيرها من الأخبار والحكايات النقدية. ينظر: المرزباني والموشح : 118.119. وأما عن هذه الحكاية، حكاية تحاكم \امرئ القيس وعلقمة الفحل، وتحديداً حضورها في المدونات النقدية، ودرجتها \من حيث الصحة والضعف، فقد درسها بالتفصيل، الدكتور محمد الهدلق، وبين درجات \الاختلاف بين رواياتها، وما تختلف به كل رواية عن الأخرى، وأن: «أقدم المصادر \التي دونت هذه القصة . حسب معرفتها . هما كتابا الشعر والشعراء \والمعاني الكبير لابن قتيبة»، وأن هذه الحكاية قد رواها ممن هو دونهم في \الرواية، وخلص بعد ذلك إلى القول: «ونتيجة لهذا الاختلاف الواضح بين الروايات \يجد الباحث نفسه مهيأ لقبول أصل القصة، كما وردت في روايات القدماء من الرواة: \المفضل، وأبي عبيدة، والأصمعي، وأبي عمرو الشيباني». دون الدخول في تفاصيل \الحكاية التي تذكرها بعض المصادر النقدية. ينظر: «قصة نقد أم جندب لامرئ \القيس وعلقمة الفحل»، د. محمد بن عبد الرحمن الهدلق، مجلة جامعة الملك \سعود ، م: 2، الآداب (1)، ص: 2.4، وص: 21.

(162) الذات الناقدة في النقد العربي القديم : 58.

(163) ينظر: طبقات الشعراء : 25.26، 36.37، 242.243.

(164) ينظر: كتاب الصناعتين : 93.94، 191.

(165) ينظر: دلائل الإعجاز : 272.273.

(166) معجم السرديات : 314.

(167) السرد العربي، مفاهيم وتحليات : 152.

(168) الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي : 213.

(169) المرجع السابق: 317.

(170) سؤالات أبي حاتم : 62.63.

(171) الموشح : 153.154.

المبحث الثالث

فضاء الحكاية النقدية

البحث في فضاء الحكاية، يعد بحثاً: «حديثَ العهد»[1]، والدراسات التي أُنتجت فيه، مع حداثتها: «لا تقدم مفهوماً واحداً للفضاء، فمنها ما يقدم تصورين أو ثلاثة، ومنها ما يقتصر على واحد»[2]، فهناك من يقدّم الفضاء في خطاب الحكاية بوصفه معادلاً للمكان، أي: «الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة»[3]، وهذا هو ما عليه أغلب النقاد[4]، كما أن هناك من يقدم الفضاء على أنه (فضاء النص): «وهو فضاء مكاني أيضاً، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق»[5]، كما أن هناك الفضاء الدلالي، الذي: «يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد، ترتبط بالدلالة المجازية بشكل عام»[6].

أما الفضاء هنا في الحكاية النقدية، فإن الباحث يريد به ذلك الحيز المكاني والزماني، الذي يشهد على حدث التبادل النقدي داخل الحكاية النقدية، كما يشهد على حدث التداول لهذه الحكاية، ورواية ما دار فيها بين أطراف ذلك التبادل النقدي.

هذا، والعلاقة الوثيقة التي تَشِجُ بين المكان والزمان علاقة متبادلة: «وذلك لأنه إذا كان كلُّ فعل يقوم به فاعل يجري في الزمان، فإنه يقع كذلك في المكان»[7]، كما يقول الدكتور سعيد يقطين، بل: «إن مقولات الفعل (الحدث)، والفاعل (الشخصية)، والزمان لا يمكنها أن تتحرك إلا في المكان الذي يستوعبها، ويؤطرها»[8]، كما يبين أيضاً أنه قد: «أتيح لارتباط الزمان والمكان بأن

يستقطب الأبحاث والدراسات، وكان من نتاج ذلك ظهور مفهوم (الكرونوطوب) الذي وظفه باختين للبحث في تطور الأعمال الحكائية الغربية، مؤكداً ترابط الزمان والمكان»[9].

لذا، يأتي النظر هنا في هذا المبحث منصباً على الفضاء المكاني، ودلالاته، وعلاقاته، في الحكاية النقدية، كما يشمل أيضاً النظر في الفضاء الزماني، وامتداداته ودلالاته في الحكاية النقدية، وذلك للوشيجة الواضحة للمتأمل بين مكان هذا التبادل النقدي في الحكاية النقدية وزمانه، وذلك على النحو الآتي:

1. الفضاء المكاني:

الأصل في المكان أنه: الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك، الحاوي للشيء المستقر[10]، بيد أنه يقصد به في السرد: ذلك المكان الذي يقع فيه الحدث أو الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات[11].

وما حدا بالنقاد في هذا السياق، إلى إطلاق اسم الفضاء على المكان هو أن الحكاية غالباً لا تُقدّم في مكان واحد، إذ إن تعدد الأحداث في بعض الأعمال الحكائية وانتقالها، وحركة الشخصيات، وتحولها من مكان إلى مكان، يقتضي تعدداً في الأمكنة، لذا رأى بعض النقاد إطلاق اسم (الفضاء) على مجموع هذه الأمكنة: «لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى مكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء»[12]، ومن هنا تأتي إشارة أحد النقاد إلى أنه: «تستعمل مقولة الفضاء للدلالة على مجموعة الأمكنة التي تتوزع ساحة الخطاب»[13].

وتبدو أهمية المكان هنا في الحكاية النقدية، من خلال ارتباطه الوثيق بالعناصر السردية الأخرى، في الحكاية النقدية، ودخوله معها في علاقة مكينة، كالحدث النقدي، والشخصيات النقدية، سواء داخل الحكاية النقدية، أو خارجها، كما سيأتي، والحوار، والزمان، وعلاقته بالمكان، فالحدث النقدي داخل مقام الحكاية النقدية، لا يمكن أن يحدث في فراغ أو مجهول، بل إن الحدث هنا هو كما يقال سردياً: قرينٌ بمكانه، وأن: «مجرد الإشارة إلى مكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدثٍ ما»[14].

والقول يقال كذلك، عن علاقة المكان بالشخصيات النقدية داخل مقام الحكاية النقدية وخارجه، ذلك أن كل شخصيةٍ من الشخصيات في الخطاب السردي، لابد لها من مكانٍ تأوي إليه، وتتبادل داخله بخطابها الخاص، مع الآخر فيه: «ومن الصعوبة بمكان الحديث عن فضاء بعيد عن القوى التي

تؤمّه، وتقيم فيه، لأن وجود الفضاء مرهون بوجود الشخصيات... فلا معنى للمكان إلا حين يعاش»[15]، وعليه: فالمكان في الحكاية النقدية يكتسب كثيراً من دلالاته حين يصبح مجالاً لحركة الشخصيات النقدية، المصحوبة بحراكها النقدي المتبادل.

والنظر في (مكان الحكاية النقدية) هنا، ينبغي أولاً أن ينطلق من أجل الكشف عن خصوصية من خصوصيات الحكاية النقدية، ثم بعد ذلك النظر في مكان الحكاية النقدية، داخل مقام الحكاية وخارجه، واليقين لدى الباحث هنا، أن من شأن هذا المسلك أن يؤدي بنا إلى الاقتراب من مقام المثاقفة في الحكاية النقدية، وإبراز علاقة الحكاية النقدية بالمثاقفة من خلال المكان، ومن هنا فإن الوقوف على مكان الحكاية النقدية، واستبانة المثاقفة فيه، يقتضي النظر في نوعين من الأمكنة في الحكاية النقدية هما:

1. مكان الحدث النقدي.

2. مكان السرد النقدي.

1. مكـان الحـدث النقـدي:

ويقصد به الباحث: ذلك المكان الذي يشهد حدثَ المثاقفة، ويظهر فيه التبادل النقدي، والتداول المعرفي بين شخصيات الحكاية النقدية من الداخل، فهو مسقط رأس المثاقفة، والحدث النقدي هنا الذي يحدث في هذا المكان، هو حدث التبادل النقدي، وهو الذي يتم تداوله وتناقله في ما بعد، في مكان (السرد النقدي)، كما سيأتي توضيح ذلك.

وهذا المكان الداخلي هنا، قد يقترب من بعض الأماكن الداخلية في نظام بعض الحكايات والقصص والسير الذاتية، والتي يقصد بها أماكن وقوع الأحداث، وهذه الأماكن: «تكون متحررة من تسلط منشئها، وثيقةَ الصلة بعالم القصة الداخلي، وبنظامه وحركة تمدده التلقائي الذاتي»[16]، ومن أهم الوظائف التي نجدها في مكان الحدث النقدي في الحكاية النقدية، «الإسهام في رسم الشخصيات من خلال هذه الأماكن التي تعيش فيها، أو الأوساط التي تتردد عليها»[17]، كما أننا يمكن أن نكشف عن أهمية هذا المكان في الحكاية النقدية، من خلال النظر إليه على أنه الفضاء الذي تعيش فيه المثاقفة النقدية، بأطرافها المتبادلة، والقضية النقدية الشاغلة لهذا المكان، والخطاب النقدي المتناسب مع هذا المكان، وعلاقته كذلك بمكان (السرد) بعد ذلك.

وهنا، تبدو بعض المجالس النقدية، في التراث النقدي، فضاءً مهماً من فضاءات الحكاية النقدية، ووقوع الحكاية النقدية في مجلس ما من المجالس النقدية، يعني وقوع حدث نقدي، متكاملٍ، بشخصياته، وحواراته، كما أن حضور الحكاية النقدية في هذه المجالس، يعبر في هذه الشواهد، عن طبيعة الخطاب النقدي المتبادل، في تلك الحقبة التاريخية التي حصلت فيها الحكاية النقدية، فعلى سبيل المثال، يمكن للمجلس بوصفه فضاءً للحدث النقدي، في الحكاية النقدية، أن يكشف لنا عن شيء مما قيل عن طبيعة الخطاب النقدي، في العصر الجاهلي، حين يتجه الناقد في حكمه هناك: «إلى الصياغة والمعاني، ويعرض لهما من ناحية الصحة، ومن ناحية الصقل والانسجام، كما توحي به السليقة العربية»(18).

وحين يقال أيضاً، عن هذا الخطاب النقدي في العصر الجاهلي: إنه خطاب نقدي يعتمد فيه الناقد في المقام الأول: «على ذوقه وعلى سليقته، فهما اللذان يهديانه إلى الجيد من فنون القول، وإلى المبرز من الشعراء»(19)، سيجد الباحث أن ذلك المجلس الذي ضم المسيب بن علس وطرفة بن العبد، في تلك الحكاية النقدية، التي رواها أبو عبيدة، هو أبرز ما يكشف عن صحة ما قيل عن هذا الخطاب النقدي المتبادل بين بعض النقاد في العصر الجاهلي، فقد روى أبو عبيدة هذه الحكاية، فقال: «مر المسيب بن علس بني قيس بن ثعلبة، فاستنشدوه، فأنشدهم:

ألا انعم صباحاً أيُّها الرّبعُ واسلَمِ

نحيّيك عن شحطٍ وإن لم تكلمِ

فلما بلغ قوله:

وقد أتناسى الـهمَّ عند ادّكاره

بناجٍ عليه الصيعريّةُ مكدمِ

كميتٍ كنازٍ لحمها حميريّةٍ

مواشكة ترمي الحصى بمثلّمِ

كأنّ على أنسائها عذقَ خصبةٍ

تدلّى من الكافور غير مكمّمِ

فقال طرفة وهو صبيّ يلعب مع الصبيان: استنوق الجمل؛ فقال المسيّب: يا غلام، اذهب إلى أمك بمؤيدة؛ أي داهية، فقال طرفة: لو عاينت فعل أمّك خالياً نهاك، فقال المسيّب: من أنت؟ قال: طرفة

بن العبد. قال: ما أشبه الليلة بالبارحة؛ يريد ما أشبه بعضكم في الشرّ ببعض»[20]، ومن ذلك أيضاً حكاية الحطيئة حين دخل على مجلس سعيد بن العاص، وكذلك بعض الحكايات النقدية في مجالس الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان[21]، والخليفة العباسي هارون الرشيد[22]، وغير ذلك من المجالس التي: «كانت فضاءات تحيط بالعديد من الحكايات النقدية»[23].

كما تأتي الأسواق هنا لدى النقاد العرب القدماء، بوصفها فضاءً من فضاءات الحدث النقدي، تتجلى فيها المثاقفة النقدية في أبهى صورها، ويتجلى معها ما يدعو إلى القول: بأن ذلك الاختلاف في الانتماءات الاجتماعية والحضارية، لدى هؤلاء العرب قديماً لا يلغي اتفاقهم واشتراكهم في بضاعة واحدة، هي بضاعة النقد والإبداع، تحت قبة سوق من هذه الأسواق.

ومواقف المثاقفة النقدية في هذا السياق من خلال هذا المكان في الحكاية النقدية تكشف عن اتخاذ العرب السوقَ ملتقى من ملتقيات النقد، وموئلاً ثقافياً لتبادل المعرفة النقدية وتداولها، خاصة في بداية أشواطها التاريخية، فقد: «كانت عكاظ سوقاً تجارية، يباع فيها ويشترى طريف الأشياء والحاجة منها، وكان يأتيها العرب لذلك من كل فج حتى من الحيرة، وكانت مجمعاً لقبائل العرب يفدون عليها للصلح أو التعاهد أو التفاخر أو أداء ما على الأتباع للسادة من أتاوات، وكانت موعداً للخطباء والدعاة، وكانت فوق ذلك كله بيئة من بيئات النقد الأدبي يلتقي الشعراء فيها كل عام»[24].

وغير خافٍ، أن هذا السوق وغيره من أسواق العرب، قد شهد على الكثير من الحكايات النقدية، من ذلك الحكاية النقدية المعروفة، التي رواها الأصمعي، وأوردها ابن قتيبة وغيره من النقاد الثقات: «قال الأصمعي: كان النابغة يضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها، فأنشده الأعشى أبو بصيرٍ، ثم أنشده حسان بن ثابت، ثم الشعراء، ثم جاءت الخنساء السلمية فأنشدته، فقال لها النابغة: والله لولا أن أبا بصير أنشدني آنفاً لقلت إنك أشعر الجن والإنس، فقال حسان: والله لأنا أشعر منك ومن أبيك ومن جدك! فقبض النابغة على يده، ثم قال: يا ابن أخي، إنك لا تحسن أن تقول مثل قولي:

فإنَّكَ كاللَّيْلِ الَّذِي هو مُدْرِكي

وإنْ خِلْتُ أنَّ المُنْتَأَى عَنْكَ واسِعُ»[25]

ومن ذلك أيضاً ما رواه ابن سلام، عن مسلمة بن محارب بن سلم بن زياد قال: «كان الفرزدق عند أبي في مشربةٍ له، فدخل رجل فقال: وردت اليوم المربد قصيدة لجرير، تناشدها الناس، فانتقع لون الفرزدق، قال: ليست فيك يا أبا فراس، قال: ففيمن؟ قال: في ابن لجأ التيمي. قال: أفحفظت منها شيئاً؟ قال: نعم. علَقت منها ببيتين. قال: ما هما؟ قال:

لئنْ عَمَرتْ تيمٌ زماناً بغرةٍ

لقد حديثْ تيم حداء عصبصبا

فلا يضغمن الليث عكلا بغرة

وعكل يشمون الفريس المنيبا

فقال الفرزدق: قاتله الله إذا أخذ هذا المأخذ لا يقام له»[26]، ومنه أيضاً ما حصل في سوق بني قينقاع[27]، وغيرها من الأسواق العربية القديمة، التي شهدت حالةً من التبادل النقدي العربي القديم.

والحاصل بعد ذلك، أننا حين نقف على مكان (الحدث النقدي) هنا في الحكاية النقدية، نجد أن المجالس والأسواق، تبدو من أبرز الفضاءات المكانية التي تشهد على هذا التبادل النقدي المعرفي داخل مقام الحكاية النقدية، ومرد ذلك كما يراه الباحث . على نحو عام. إلى المكانة المركزية لكل من المجالس والأسواق، وقيمة التداول المعرفي فيها، في الثقافة العربية القديمة، فقد: «ظلت هذه المجالس بمختلف أشكالها وأصنافها موجودة في مختلف الحقب التاريخية العربية، وكانت تنطبع بحسب التطور الحضاري بقسمات تسمها بملامح خاصة»[28].

كما أن الأسواق في الذاكرة الثقافية العربية،كانت تعبر عن وجود: «معرضٍ عامٍ للجزيرةِ العربيةِ، فيها عرضٌ لتجارات جميع الأقطار، وعرض للبيوع، وعرض للعادات وللأديان واللغات والآداب، وللسياسة، فيها لجان رسمية على نحو ما تألف في معارضنا اليوم، تحكمُ للمتفوق بتفوقه حكماً نافذاً»[29].

2. مكـان السـرد النقـدي:

وأهم ما يمكن أن يقال عن هذا المكان، يتمثل أولاً في علاقته بسابقه (مكان الحدث النقدي)، حيث تبدو هذه العلاقة متمثلة في: أن (مكان السرد النقدي) هنا هو: المكان الذي يشهد روايةَ ما جرى

من مثاقفةٍ نقدية، وسرد ما وقع بين أطرافها النقاد في مكان (الحدث النقدي) الداخلي، في الحكاية النقدية.

أما عن أماكن السرد النقدي ذاتها، فإننا كما وجدنا المجالس هناك فضاءً داخلياً في الحكاية النقدية، يشهد وقوع الحدث النقدي، والتبادل المعرفي بين أطرافه، فإننا نجد كذلك هنا أن (المجلس) يشكل فضاءً خارجياً في الحكاية النقدية، يجري فيه سرد ما وقع من تبادل نقدي داخل متن الحكاية النقدية، والمثاقفة في هذا المجلس، تتمثل في: تناقل الحدث النقدي، وتبادله بين روّاد هذا المكان.

وقد أشار الدكتور سعيد يقطين في هذا السياق إلى أنه في عهد متقدم من عهود الثقافة العربية، شهدت بعض المجالس شيئاً من خطابات التبادل المعرفي: «وتكفي الإشارة في هذا المضمار إلى المناظرات بين العلماء والأدباء والمنافرات بين القبائل، والمساجلات، والمسائل والأجوبة، والألغاز، وإلى كل ما يتصل بالأخبار والأحاديث لنجد المجلس موئلها بامتياز»(30).

هذا، وأكثر الأمثلة والشواهد الدالة على حضور هذا النوع من المكان في الحكاية النقدية، ما نجده في بعض كتب المجالس في التراث النقدي، كما نجد في **مجالس ثعلب** على سبيل المثال، لتلاميذه ورواد مجلسه، وسرده بعض الحكايات النقدية القديمة، كسرده لتلاميذه حكاية النابغة الجعدي مع عبد الله بن الزبير(31)، وحكاية ذي الرمة(32)، وحكاية الفرزدق مع عبد الله بن إسحاق حين أقوى الفرزدق في قصيدته:

يا أيها المشتكي عكلاً وما جَرَمتْ

إلى القبائلِ من قتلٍ وإبآسُ

إنا كذاك إذا كانت همرّجةٌ

نسبي ونقتل حتى يسْلَم الناسُ

قال: (عبد الله بن إسحاق) قلت له: لم قلت: «من قتلٍ وإبآسُ» فقال: ويحك فكيف أصنع وقد قلت: «حتى يُسلِم الناس»؟ قال: قلت: فبم رفعته؟ قال: بما يسوؤك وينوؤك(33).

كما تأتي بعض (الحلقات النقدية التعليمية) بوصفها مكاناً من أماكن السرد النقدي، من ذلك ما يحكيه الأصمعي على تلاميذه من بعض الحكايات النقدية، سواء تلك الحكايات التي شهدها الأصمعي، أم لم يشهدها، من ذلك ما حكاه الأصمعي لأحد تلاميذه وهو أبو العيناء، الذي روى هذه الحكاية عن الأصمعي بقوله: «حدثنا الأصمعي قال: أنشد رجل بشاراً وأنا حاضر قول الشاعر:

وقد جعل الأعداء ينتقصوننا

وتطمع فينا ألسن وعيونُ

ألا إنما ليلى عصا خيزرانةٍ

إذا غمزوها بالأكف تلينُ

قال، فقال بشار: لو جعلها عصا مخٍّ أو عصا زبدٍ لما كان إلا مخطئاً، مع ذكر العصا، ألا قال: ما قلت:

وبيضاءُ المحاجرِ من معدٍّ

كأن حديثها ثمر الجنانِ

إذا قامتْ لصبحتها تثّنتْ

كأن عظامها من خيزرانِ

ينسّيك المنى نظرٌ إليها

ويصرف وجهُها وجهَ الزمانِ»(34)

كما تبدو الطرقات العامة أيضاً هنا، من أماكن السرد النقدي، ومن ذلك الحكاية النقدية التي رواها إسحاق الموصلي، عن رجل من بني سعد قال: «كنت مع نوح بن جرير في أصل سدرةٍ أو قال شجرة، فقلت له: قبحك الله وقبح أباك، أما أبوك فأفنى عمره في مدح عبد ثقيف يعني: الحجاج. وأما أنت فإنك مدحت قثم بن العباس، فلم تهتدِ لمناقبه ومناقب آبائه، وقال الأثرم في حديثه: فعجزت أن تمدحه بمأثرة من مآثر آبائه حتى مدحته بقصرٍ بناه. فقال: أما والله لئنْ سؤتني في هذا الموضع لقد سؤتُ فيه أبي، بينا أنا آكل معه يوماً وفي يده لقمةٌ وفي فيه أخرى، فقلت: يا أبتِ أأنت أشعر أم أخطل؟ فجرض بالتي في فيه، ورمى بالتي في يده، وقال: يا بني لقد سررتني وسؤتني، فأما سرورك إياي فلتعاهدك مثل هذا وسؤالك عنه، وأما ما سؤتني به فذكرك رجلاً قد مات. يا بني، لو أدركني الأخطل وله ناب آخر لأكلني، ولكن أعانني عليه خصلتان وقال بعضهم: أعنت عليه بخصلتين كبر سن، وخبث دين»(35).

وفي ضوء ما تحصل سابقاً، في مكان (الحدث النقدي)، ومكان (السرد النقدي)، نلاحظ أولاً أن العلاقة بين هذين المكانين، تتمثل في أن مكان السرد يأتي بوصفه صدى لتلك الأصوات النقدية، التي تبادلت في مكان (الحدث النقدي)، فهو الحلقة النقدية التبادلية الخارجية، التي يُروى فيها ما

جرى في المكان الداخلي في الحكاية النقدية، كما نلاحظ ثانياً أنه كما أن المثاقفة في مكان الحدث النقدي تبدو داخلية، فهي في مكان السرد النقدي خارجية، تتمثل في حالة التداول والنقل والسماع لما وقع في مكان الحدث النقدي، ويمكن أن يتضح ذلك في الرسم الآتي:

2. الفضاء الزماني:

يأتي النظر هنا في زمان الحكاية النقدية بعد مكانها؛ لأن الزمن: «في وجه من وجوهه قرين المكان، وهما يمثلان معاً عنصري الإطار بوجهيه الزماني والمكاني، فهما متلازمان من هذا الوجه باعتبارهما مكتنفين ضرورةً فعل الإنسان»[36]، لكن الاختلاف بين هذين الفضاءين في السرد على نحو عام، يكمن أولاً في طبيعة كل منهما، وفي تعامل الإنسان (الشخصية) معهما ثانياً، فالمكان له أبعاده المادية، وسماته الحسية المدركة بالحس الإنساني، خلافاً للزمان، الذي لا يدرك بالحس والمادة، إنما هو ضربٌ من الفضاء الذهني المعنوي، المدرك بالوعي الإنساني، كما: «يختلف الزمان عن المكان في طبيعة علاقة الإنسان بهما: فالإنسان يمكنه أن يمضي من المكان في أي اتجاه أراد، ويمكنه أن يرتد القهقرى، أما الزمن فإنه لا يستطيع إلا أن يمضي معه قدماً في اتجاه خطي؛ لاتسامه بعدم قابليته للارتداد»[37].

وإذا جئنا إلى الزمان من خلال علاقته ببعض عناصر الحكاية، سنجد ما أشار إليه بعض الباحثين في هذا، حين أشاروا إلى أن: «للزمن أهمية في الحكي، فهو يعمق الإحساس بالحدث، وبالشخصيات لدى المتلقي»[38].

وإذا كنا قد وقفنا في مكان الحكاية النقدية على نوعين من أماكن الحكاية النقدية، هما (مكان الحدث)، و(مكان السرد)، فإن هذه الثنائية ذاتها، يمكن أن نجدها في زمان الحكاية، ليظهر لنا هذين النمطين الزمانيين:

1. زمان الحدث النقدي:

وهذا الزمن يُنظر إليه على أنه: «هو زمن وقوع الأحداث المروية»(39) في الحكاية النقدية، أي: اللحظة التاريخية التي وقع فيها الحدث الداخلي التبادلي النقدي في الحكاية النقدية.

وقد أشارت بعض الدراسات والمعاجم السردية إلى هذا النوع من الزمن في الحكي عموماً، وحضوره في كثير من الأنماط السردية كالمذكرات، واليوميات، والسير الذاتية، وأطلقت عليه (زمن الحكاية)، وهو: «الزمن الحقيقي أو المتخيل الذي تدور فيه أحداث القصة المروية، ففي أجناس السرد المرجعي كالسيرة، والسيرة الذاتية، والمذكرات، واليوميات، والرحلات، تكون الأحداث حقيقية أو مقدمة باعتبارها حقيقية، وتكون قد حدثت بالضرورة في زمن تاريخي سابق للسرد»(40)، وهذا ما نجده بالضبط، وما يقصده الباحث في زمن الحدث في الحكاية النقدية، إضافة إلى الإشارة إلى أنه: «ربما كانت الأجناس السردية الوجيزة، كالأخبار، والنوادر، والأقاقيص، أميل إلى تقليص الزمن»(41)، وهذا ما يجده الباحث في السواد الأغلب من شواهد الحكاية النقدية.

أما عن وسائل تحديد هذا النوع من الزمن، فإن تحديد هذا النوع من الزمان في خطاب الحكاية النقدية هنا، يبدأ أول ما يبدأ من حيث السياق العام للحكاية داخل مقامها، والنظر في انتمائها الزمني (التاريخي) بداية من العصر الجاهلي وما بعده، وهذا ما يسمى بالزمن التاريخي، داخل زمن الحدث(42) النقدي، وهذا الزمن التاريخي، إما أن يكون محدداً: «وهو الزمن الذي ينتمي إلى تاريخ محدد بحدوده الزمنية التي لا يتجاوزها، كأن يكون الزمن محدداً بخلافة خليفة معروف، أو شخصية مشهورة، فتشير هذه الشخصية إلى المدة الزمنية التي تعيش فيها»(43)، كما يأتي الزمن التاريخي هنا (غير المحدد)، داخل زمن الحدث النقدي: «وهو زمن يفتقر إلى أي ارتباط زمني، ولكن له صدى في مظان التاريخ، إذ غالباً ما تفتتح الحكايات بعبارة من مثل (كان... وحكي... وفي زمن... إلخ)، فيكون الزمن التاريخي غير محدد ويدل على الماضي، ولا يحتوي على إشارات تبين حدوده غير انتمائه إلى الماضي»(44).

كما يمكن الاقتراب من هذا النوع من الزمن في الحكاية النقدية، من خلال النظر في بعض ما يجري على لسان السارد، من أساليب وعلامات لغوية، من شأنها أن تكشف عن شيء من تفاصيل زمن الحدث، وهذه العلامات اللغوية: «ذات كفاءة في إبراز علاقات التعاقب والتزامن، شأن بعض الحروف والظروف في العربية، كالفاء، وثم، وقبل، وبعد، وبينما، وغيرها، وإذا كان المسار

الحدثي طويلاً ومكوناً من سلاسل حديثة متقاطعة ومتراكبة، فإن الراوي الذي لا يستطيع أن يروي كل شيء محمول على استعمال وسائل مختلفة للتحكم في الزمن الواسع مثل الإضمار والمجمل»[45]، وهذا عادةً ما يحصل في الحكايات النقدية، ذات المساحات النصية الواسعة.

وانتقالاً في ملاحظة ذلك، إلى تطبيقه على بعض شواهد الحكاية النقدية، نجد أن حكاية (أم جندب مع امرئ القيس وعلقمة الفحل)[46]، وحكاية (تحاكم الزبرقان وعمرو بن الأهتم وعبدة بن الطبيب والمخبل السعدي إلى ربيعة بن حُذار الأسدي)[47]، وغيرها من حكايات التبادل النقدي في هذه الحقبة النقدية الجاهلية[48]، هي حكايات نقدية ينتمي زمن الحدث النقدي فيها إلى العصر الجاهلي، وأن الزمن التاريخي داخل هذا الزمن إنما هو زمن محدد الملامح والسمات، من خلال المعرفة التاريخية بانتماء الشخصيات المتبادلة داخل هذه الحكاية، كامرئ القيس، وعلقمة، والزبرقان، بوصفهم من أبرز العلامات الشعرية والنقدية في زمن ذلك الحدث، والمقاربة الزمنية ذاتها، يمكن أن تجري في بقية الشواهد الحكائية النقدية، التي وقعت في العصر الإسلامي[49]، أو العصر الأموي، أو العباسي، وعرفت بزمنها التاريخي المحدد، من خلال وقوعها في مجلس خليفةٍ كعبد الملك بن مروان[50]، أو هارون الرشيد[51].

تبقى الإشارة بعد ذلك إلى بعض العلامات اللغوية الدالة على شيء من تفاصيل هذا المدلول، الذي هو زمن الحكاية، ذلك أننا نجد في بعض شواهد هذا المقام بعض العلامات اللغوية والأساليب التي يعمد إليها السارد، للتعبير عن لحظة وقوع هذا الحدث النقدي التبادل، وتحديدها من بين لحظات الزمن (الطبيعي) من ليل أو نهار، من ذلك . ما جاء في حكاية حسان بن ثابت مع ابنته الشاعرة الناقدة، فقد روى ابن قتيبة هذه الحكاية بقوله: «وكانت لحسان بنت شاعرة، وأرق حسان ذات ليلة فعنّ له الشعر: فقال:

متاريك أذنابِ الأمورِ إذا اعترتْ

أخذنا الفروعَ واجتنينا أصولَهَا

ثم أجبل فلم يجد شيئاً، فقالت له بنته: كأنك قد أجبلت يا أبه؟! قال: أجل، قالت: فهل لك أن أجيز عنك؟ قال: وهل عندك ذلك؟ قالت: نعم، قال: فافعلي، فقالت:

مَقَاوِيلُ بالمعروفِ خُرْسٌ عَنِ الخَنَا

كِرامٌ يُعَاطُونَ العَشِيرَةَ سُولَهَا

فحمي الشيخ فقال:

وقافِيَةٍ مِثْلِ السِّنَانِ رُزِئْتُها

تَنَاوَلْتُ من جُوِّ السماءِ نُزُولَهَا

فقالت:

يرَاها الَّذي لا يُنْطَقُ الشِعْرُ عِنْدَهُ

ويَعْجِزُ عن أَمثَالِها أَنْ يَقُولَهَا

فقال حسان: لا أقول بيت شعرٍ وأنت حية، قالت: أو أومنك؟ قال: وتفعلين؟ قالت: نعم، لا أقول بيت شعرٍ ما دمت حياً»[52]، فالتحديد لزمن الحدث الطبيعي، جاء في التعبير من قبل السارد بالظرف في (ذات ليلة)، كما جاء التعبير ذاته بـــ(ذات يوم)، في حكاية حسان مع النعمان بن المنذر، التي حكاها حسان بن ثابت ، فيما يرويه ابن قتيبة قال حسان : «وفدت على النعمان بن المنذر فمدحته، فأجازني وأكرمني، فإني لجالس عنده ذات يوم...»[53].

ويأتي سؤال الباحث بعد ذلك: إذا كان زمن الحكاية على هذه السمات الدالة عليه، والأساليب المعبرة عنه، فكيف يمكن الكشف عن المفارقة بينه وبين زمن السرد في الحكاية النقدية؟

2. زمـان السـرد في الحكـاية النقـدية:

إذا كان السرد على نحو عام هو ذلك: «المصطلح العام الذي يشتمل على نصِّ حدثٍ أو أحداث، أو خبر أو أخبار، سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال»[54]، فإن زمن السرد هنا يعني: مجمل التقنيات الزمنية، التي يستخدمها السارد[55] في سرده للحكاية النقدية، وهذه التقنيات تتمثل في بعض العلامات اللغوية والأساليب التعبيرية، الدالة على هذا الزمن الحاف بسرد الحكاية النقدية وروايتها، وهذه التقنيات من شأنها أن تسهم في تجلية زمن الحدث النقدي التبادلي داخل الحكاية، وإظهاره، والكشف عنه، وهذا هو مكمن العلاقة بين الزمنين (زمن الحدث)، و(زمن السرد) في الحكاية النقدية.

وقد أشار جيرار جينيت إلى أهمية هذا النوع من الزمن في خطاب الحكاية، بقوله: «يمكنني جيداً أن أروي قصةً دون أن أعيّن المكان الذي حدثت فيه، وهل هذا المكان بعيدٌ كثيراً أو قليلاً عن المكان الذي أرويها منه، هذا في حين يستحيل علي تقريباً ألا أموقعها في الزمن بالقياس إلى فعلها

السردي، ما دام علي أن أرويها بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل، ولعل هذا ما يجعل التحديدات الزمنية للمقام السردي أهم بوضوح من التحديدات المكانية»[56].

وكي يتم الاقتراب من هذا (الزمن السردي) في الحكاية النقدية، على نحو أدق، وربطه بمرجعيته الكبرى وهي المثاقفة في الحكاية النقدية، لابد من الإشارة في هذا السياق إلى أن الوظيفة المهمة التي ينهض بها (زمن السرد) في الحكاية النقدية، تتمثل أولاً في ربط المسرود له بزمن التبادل النقدي الداخلي، الذي هو (زمن الحدث)، وإطْلاعه على مشهد المثاقفة التبادلي فيه، من خلال أسلوب السارد في سرده، وأدواته المعبرة في زمن سرده للحكاية عن وقوع هذا التبادل النقدي المسرود، في زمن سابق لزمن السرد هذا، كما أن زمنَ السرد في الحكاية النقدية كفيلٌ، بأن يستدعي ذلك الخطاب النقدي المقول والمتبادل في زمن الحكاية الماضي، وجعله أمام ناظر المسرود له، لفهمه، وربطه بالسياق التاريخي لزمن السرد، واستيعاب بعض مضامينه النقدية.

أما عن سؤال المفارقة بين (زمن السرد) هنا، و(زمن الحدث) في الحكاية النقدية، فإن أول ما يجده الباحث من فرق بينهما، يتمثل في طبيعة كل من هذين الزمنين، فزمن الحدث ينتمي إلى (الزمن الطبيعي) الذي: «يسير مساره المعتاد دون توقف وانقطاع، مستشرفاً المستقبل، وغير قابل للعودة إلى الوراء، في خط مستقيم، تكوّنه النقاط الحديثة المتعاقبة»[57]، خلافاً (لزمن السرد)، الذي تبدو سمته الأولى في: «حرية الحركة، دون التقيد بالخط التصاعدي السيال للزمن الطبيعي»[58]، يضاف إلى ذلك أيضاً الفرق الكامن في: أن زمن الحدث النقدي، يقال عنه ما يقال عن زمن الحكي عموماً: «زمن متعددٌ بتعدد الشخصيات، التي تعيشه وتعيه، لكن الزمن السردي يمتاز باقترانه بالسارد، ووجهة نظر هذا السارد، واقترانها بعدة شخصيات تتيح لوعي هذا السارد أن يتبع عدة خطوط في آن واحد»[59].

والنظر التطبيقي والتحليلي لبعض شواهد الحكاية النقدية في هذا المقام يمنح هذا الإجراء النظري السابق شيئاً من الصحة والقبول، فإذا اتجهنا هنا إلى بعض الحكايات النقدية التي وقعت في العصر الجاهلي، بوصفه (زمن الحدث) النقدي التبادلي، كحكاية (أم جندب) على سبيل المثال، فإننا سنجد أن زمن الحدث هو العصر الجاهلي، بينما زمن السرد يتمثل في اللحظة التاريخية، التي رويت فيها الحكاية النقدية، وتناقلها الرواة وتداولوها، ففي هذه الحكاية يشير الدكتور محمد الهدلق، إلى أنه: «قد أورد المرزباني ثلاث روايات أسند كل واحدة منها إلى راويةٍ مشهور، فالرواية الأولى

منسوبة إلى المفضل (ت 168 أو 178)... والرواية الثانية التي أوردها المرزباني هي تلك التي نسبها إلى أبي عمرو الشيباني (ت 206 أو 210هـ)... والرواية الثالثة التي أوردها المرزباني هي التي نسبها إلى عمر بن شبة (ت263هـ)»[60]. وهنا يستطيع الباحث تجاه هذه الحكاية أن يفرق بين الزمن الذي وقعت فيه الحكاية، والزمن الذي وقع فيه سردُها وروايتها.

يقال ذلك كذلك، حين ننظر في حكاية النابغة في سوق عكاظ، والتي سردها ورواها الأصمعي بقوله: «كان النابغة يضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء، فتعرض عليه أشعارها...»[61]، أو حكاية الحطيئة التي رواها ابن سلام (ت 231هـ) حين قال سارداً: «دخل الحطيئة على سعيد بن العاص متنكراً»[62]، كما رواها ابن قتيبة (ت 276هـ) بلفظ: «وأتى الحطيئة مجلس سعيد بن العاص، وهو على المدينة يعشي الناس...»[63]، أو حكاية حسان بن ثابت مع ابنته، والتي رواها ابن قتيبة وغيره من النقاد.

أما عن بعض الحكايات النقدية، التي وقعت في العصر الأموي أو العصر العباسي، فإننا من خلال النظر فيها، نستطيع الكشف عن قرب المسافة الزمنية القريبة، الفاصلة بين (زمن الحدث) و(زمن السرد) في بعض شواهد المثاقفة السردية في هذين العصرين، ومرد ذلك إلى الجانب التاريخي، الذي ظهر فيها إقبال الرواة والتفاتهم إلى رواية هذه الحكايات النقدية خاصة القريبة منهم، كما نجد مثيلاً لذلك، في بعض الحكايات النقدية التي وقعت في مجلس سكينة بنت الحسين[64]، أو في مجلس عبد الملك بن مروان[65] وعرف بروايتها راوٍ كعمر بن شبة أو غيره من الرواة في الحكاية النقدية.

والناظر في ما أشار إليه النقاد والباحثون في أنماط الزمن السردي، يجد أنهم تحدثوا عن عدة أنماط من الزمن السردي، هي: زمن السرد اللاحق، وزمن السرد السابق[66]، وزمن السرد المتزامن[67]، وزمن السرد المدرج[68]، بيد أن ما يهمنا من هذه هو ما نجده في زمن السرد في الحكاية النقدية، هو النمط الأول، وهو زمن السرد اللاحق: «وهو الذي يكون زمنه تالياً لزمن الحكاية، وهذا هو الموقع المألوف للسرد؛ إذ من الطبيعي أن تكون الحكاية سابقة للفعل السردي، ويكفي مثلما يقول جونات [جيرار جينيت] استخدام الزمن الماضي لجعل السرد لاحقاً بالحكاية، وذلك بغض النظر عن تحديد المسافة الزمنية الفاصلة بينهما أو عدم تحديدها»[69]. وقد أشار جيرار جينيت إلى هذا النوع ـ باهتمام. وسماه السرد الزمني: «اللاحق، وهو الموقع الكلاسي

للحكاية، بصيغة الماضي، ولعله الأكثر تواتراً بما لا يقاس»[70]، وفي موضع آخر يقول: «إن السرد اللاحق (النمط الأول)، هو ذلك الذي ينظم الغالبية العظمى من الحكايات، التي أنتجت حتى اليوم»[71].

وما نراه في شواهد الحكاية النقدية السابقة هو: أن النمط الزمني السردي المسيطر هو زمن السرد اللاحق، الذي يعمد إلى سرد الحكاية النقدية بصيغة الماضي، بوصفها خطاباً تداولياً تبادلياً له زمنه الذي وقع فيه، وشهد عليه، في حقبة من حقب النقد العربي القديم.

إذاً، كان فضاءُ الحكاية النقدية المكاني والزماني، هو محط النظر في هذا المبحث من مباحث هذا الفصل في المثاقفة، وما يمكن أن يعود به الباحث بعد ذلك هو: أن الحكاية النقدية بوصفها نمطاً من أنماط التبادل النقدي، قد احتوت على بعض التقنيات السردية المتعلقة بالفضاء في خطاب الحكي عموماً، التي شغلت بعض الباحثين في الدراسات والمعاجم السردية الحديثة، وأن تطبيق هذه الأدوات السردية الحديثة على خطاب المثاقفة هنا في نمطه الحكائي، . كما كان في الخطاب الحواري . يثبت شيئاً من ملامح الوعي بأدوات التواصل والتبادل المعرفي، لدى صنّاع الخطاب في المثاقفة النقدية العربية القديمة، إنْ على المستوى الداخلي في الحكاية النقدية في مكان الحكاية وزمانها، أو على المستوى الخارجي المتمثل في مكان السرد وزمانه. خارج الحكاية النقدية.

---

(1) بنية النص السردي : 53، وينظر: معجم السرديات : 306.

(2) المرجع السابق: 53.

(3) السابق: 53.

(4) ينظر: معجم السرديات : 307.

(5) بنية النص السردي : 62.

(6) المرجع السابق: 62.

(7) قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية : 240.241.

(8) المرجع السابق: 241.

(9) السابق: 241.

(10) ينظر: الكليات : 4-223.

(11) ينظر: استراتيجية المكان ، د. مصطفى الضبع: 75، \و شعرية المكان في الرواية الجديدة ، د. خالد حسين حسين: 78، وبنية \النص السردي: 62.

(12) بنية النص السردي: 63.

(13) شعرية المكان في الرواية: 58، ولكن بالرغم من ذلك، يبدو \أن اقتناع بعض النقاد بهذه التسمية (فضاء) على المكان، إنما كان على المستوى \النظري، لا التطبيقي، بدليل أننا نجد بعض الدراسات التي آثرت هذه التسمية، \àدلاً من (المكان)، ومع ذلك لا تزال تؤثر مصطلح (المكان)، بوصفه مصطلحاً \قاراً، له من الحضور والتداول أكثر مما للفضاء، من ذلك الدكتور مصطفى الضبع \الذي مال إلى (الفضاء)، إلا أن عنوان دراسته كان (استراتيجية المكان) لا \(استراتيجية الفضاء)، كما يظهر ذلك أيضاً في حضور (الفضاء) تارة، و(المكان) \تارة أخرى، وهما بمعنى واحد، في بعض البحوث والدراسات. ينظر: بنية \الشكل الروائي : و بنية النص السردي : 66.67، وينظر إيثار الدكتور \عبد الملك مرتاض لمصطلح (الحيز) بدلاً من الفضاء والمكان في: نظرية \الرواية : 141.142.

(14) بنية الشكل الروائي : 30، وينظر: بنية \النص السردي : 65.

(15) شعرية المكان في الرواية الجديدة : 98.

(16) علم السرد : 106، وينظر: طرائق تحليل القصة : 58.59.

(17) ينظر: المرجع السابق: 106.

(18) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى \القرن الرابع : 23.

(19) المرجع السابق: 25.

(20) الموشح : 98.99، وينظر: الشعر والشعراء : \1-180.181.

(21) ينظر: طبقات فحول الشعراء : 2-418، 2-476، 2-541، \2-542، و الشعر والشعراء : 1-156.157، و الموشح : 195، \200.201.

(22) ينظر: الموشح : 85، 328، 342.343، و المجالس \الشعرية والنقدية في مجالس الخليفة هارون الرشيد ، لعبد الله بن أحمد \الذنيبات، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة \اليرموك، الأردن، عمان، 2007م، ص: 112.115.

(23) الحكاية النقدية : 110.

(24) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى \القرن الرابع : 20.21.

(25) الشعر والشعراء : 1- 332، وينظر:1-166، وينظر: \ الموشح : 77.78، والأغاني:9-

383، و أسواق العرب في الجاهلية \والإسلام، لسعيد الأفغاني: 138.

(26) طبقات فحول الشعراء : 2-376.

(27) ينظر: الأغاني : 22- 128.129، وينظر: نصوص \المصطلح النقدي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين : 2-296.

(28) الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي : 215، وينظر: \ السرد العربي، مفاهيم وتجليات : 150.

(29) أسواق العرب في الجاهلية والإسلام : 150.

(30) الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي : 214، وينظر: \ السرد العربي، مفاهيم وتجليات : 150 . 151.

(31) ينظر: مجالس ثعلب : 1-26.

(32) ينظر: المصدر السابق: 1-31.34.

(33) السابق: 1-40، وفيه: الهمرجة: الاختلاط والفتنة.

(34) الموشح :209.210.

(35) المصدر السابق: 289.

(36) علم السرد : 64.

(37) المرجع السابق: 64.65.

(38) تحليل النص السردي : 87.

(39) تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم : 87، وينظر: \ معجم السرديات : 230، و علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد : \113، و بنية النص السردي : 73، و علم السرد : 81، 85.

(40) معجم السرديات : 230.231.

(41) المرجع السابق: 231.

(42) بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، دراسة في ضوء منهجي \àروب وغريماس : 146.

(43) المرجع السابق: 147.

(44) السابق: 149.

(45) معجم السرديات : 231.

(46) ينظر: الموشح : 35 . 38، و الشعر والشعراء : 1-213، و قصة نقد أم جندب لامرئ القيس وعلقمة الفحل : 4.12.

(47) ينظر: الموشح : 96 . 97.

(48) ينظر: طبقات فحول الشعراء : 1-68، و الموشح : 49، 57.59، 79.80.

(49) ينظر: طبقات فحول الشعراء : 1-225.226، 1-243.244.

(50) ينظر: طبقات فحول الشعراء : 2-541 . 542، و الموشح : 187.188، و العطاء النقدي للخليفة الأموي عبد الملك بن مروان : 11.

(51) انظر: الموشح : 342.344، و المجالس الشعرية \والنقدية في مجالس الخليفة هارون الرشيد : 112.117.

(52) الشعر والشعراء : 1-297.298، وينظر: الموشح : 79.80، و العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : 2-728.729.

(53) الشعر والشعراء : 1-157.158، وينظر: الأغاني : 11-40.

(54) معجم المصطلحات في اللغة والأدب : 198.

(55) ينظر: بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ : 153، و معجم السرديات : 232، و علم السرد : 72، و طرائق تحليل القصة : 40، و بنية النص السردي : 73.74، و تحليل \النص السردي : 87.

(56) خطاب الحكاية : 229.230.

(57) الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي : 31.

(58) المرجع السابق: 31.

(59) السابق: 33.

(60) قصة نقد أم جندب لامرئ القيس وعلقمة الفحل : \7.9، وتنظر هذه الروايات في الموشح : 38، 36.37، 35.

(61) الشعر والشعراء : 1- 332، وينظر: ص من هذا البحث \.

(62) طبقات فحول الشعراء : 1-120.

(63) ينظر: الشعر والشعراء : 1-313، و الأغاني : 16- 410.

(64) ينظر: الموشح : 212.213.

(65) ينظر: المصدر السابق: 219.220.

(66) والمقصود به: الذي يكون زمنه سابقاً لزمن الحكاية، وانتظام \الحكاية وفق هذا الزمن «ظاهرة نادرة تتجسد في القص التنبئي». معجم \السرديات : 233، وينظر خطاب الحكاية : 233.

(67) ويعني به الباحثون: زمن السرد الذي يزامن الحكاية، إذ تتم \رواية الأحداث أثناء وقوعها على غرار النقل الفوري المباراة في كرة القدم، \ويعتبره جيرار جينيت هذا النمط هو أبسط أنماط الزمن السردي، لأن التطابق \àين زمن الحكاية وزمن السرد يلغي كل إمكانية للتداخل بينهما.

ينظر: معجم \السرديات : 233، و خطاب الحكاية : 232.

(68) وهو: «الذي يتداخل زمنه مع زمن الحكاية، ويتسنى ذلك بوجه \خاص عندما يكون التفاوت بين الزمنين ضئيلاً بحيث يمكن للسرد أن يلتحق بالحكاية، \àل أن يغدو سابقاً لها». معجم السرديات : 233.234، وقد عد جينيت \هذا النمط: «الأكثر تعقيداً». خطاب الحكاية : 231.

(69) معجم السرديات : 232.

(70) خطاب الحكاية : 231.

(71) المرجع السابق: 233.

المبحث الرابع

سمـات الحكـاية النقـدية

تمثل المباحث الثلاثة السابقة شهادات نظرية وتحليلية متنوعة، تدل على ما سماه الدكتور مجدي توفيق بـــ(السرد النقدي)، الذي هو: «قيام الآليات السردية الكامنة في الخطاب النقدي، على نحو إرادي أو غير إرادي»[1]، وهذه الآليات السردية في الخطاب النقدي العربي القديم، مثّلت وجهاً من وجوه ثقافة التبادل في الآراء لدى النقاد القدماء، وذلك من خلال النظر بدءاً في شخصيات الحكاية النقدية، مفهومها، وسماتها، وأنماطها، وخلفياتها الثقافية والأيديولوجية التي ظهرت من خلال تبادلها داخل مقام الحكي النقدي، مروراً بعد ذلك بلغة الحكاية النقدية، وقد اتجه النظر فيها إلى المستوى الدلالي أولاً، المتمثل في الكشف عن أدوات التبادل النقدي داخل الحكاية بين شخصياتها، والنظر كذلك في المستوى التداولي، وذلك بالكشف العلاقة التخاطبية التبادلية بين شخصيات الحكاية النقدية الخارجية، التي مثّلت المثاقفة النقدية؛ من خلال تداول الحكاية النقدية وتناقلها، وهما (السارد) و(المسرود له)، وانتهاءً بعد ذلك، بتناول الفضاء المكاني والزماني، وأنواع كلٍّ منهما، وشواهده الدالة على حضوره في الحكاية النقدية.

وهنا، يقتضي هذا المبحث بعد ذلك من الباحث، النظر في أبرز سمات الحكاية النقدية، من خلال الشواهد السابقة، وذلك يتمثل على النحو الآتي:

1. الحكـاية النقـدية والإمتـاع:

لئن كانت سمة الإقناع، في المثاقفات النقدية لدى القدماء هي من أهم سمات الخطاب الحواري التبادلي لديهم، فإن سمة الإمتاع هنا هي من أهم سمات الحكاية النقدية، فبالنظر في بعض الشواهد في مقام الحكاية النقدية، نجد شيئاً من احتوائها على نوع من الخطاب السائد في بعض مشاهد التبادل النقدي، التي حملتها لنا الحكاية النقدية، وهو خطاب السخرية النقدية المعرفية الماتعة، بين الشخصيات المتبادلة داخل مقام الحكاية النقدية، وهذه السخرية تشمل في ما سماه بعض الباحثين في السرد الإمتاعي (هزل المقام)(2)، و(هزل المقال) في الحكاية النقدية.

وفي التراث النقدي، يشير أحد النقاد إلى حضور للخطاب النقدي الساخر، وذلك في بعض مجالس التحاكم النقدي، والمفاضلة بين الشعراء، وفي سياق (مجالس التخطئة النقدية) تحديداً(3)، وهو سلوك ثقافي نقدي تبادلي، ساد كثيراً من الحكايات النقدية، يبرز إلى سلوك معرفي عام، في مجالس التبادل المعرفي في الثقافة العربية وهو: «أن الساخر في كثير من الأحيان لا يعمد إلى مجرد الإضحاك، وإنما يضمّن خطابه الساخر العديد من المعارف، ويسند إليه وظائف أخرى، ومن ذلك النكتة الهادفة تربوياً، وهي التي تقتطف من صميم الدرس»(4).

والوقوف على تجلي هذه السمة في الحكاية النقدية، يقتضي النظر والتأمل في بعض مشاهد الحركة التي تحدثها بعضُ شخصيات الحكاية النقدية، مما يطلق عليه (هزل المقام)، كما يقتضي النظر أيضاً في الخطاب النقدي الساخر المستدعي للإمتاع والضحك، الصادر من الشخصيات ذاتها، داخل المقام الحكائي النقدي.

فمما يمثل (مقام الإمتاع) في الحكاية النقدية، ما حكاه المرزباني عن العباس بن الفضل في حكايته النقدية مع بشار بن برد، حيث يقول العباس: «تواريت من المنصور بخروجي مع إبراهيم، وكان بشار صديقي وصديق أخوتي ومنقطعاً إلينا، وكان يغشانا كثيراً أيام ظهورنا، فكنت في تواريّ في بغداد وهي أول ما بنيت، وكان بشار يجلس بالليل في مسجد الرصافة، فيحضره ناس كثير ويحدثهم، وينشد شعره، فاندسستُ في الناس ليلة، ثم صمت: يا أبا معاذ: من الذي يقول:

أحبُّ الخـــاتمَ الأحمـــر

من حـــبّ مــواليـــهِ

فأعرض عني، وأخذ في إنشاد شعره، فمكثت ساعة ثم قلت: يا أبا معاذ، من الذي يقول:

وإذا أدنيتَ مني بصلاً

غلبَ المسكُ على ريحِ البصلْ

إنّ سلمى خُلقتْ من قصبٍ

قصبُ المسك ولا عظمُ الجملْ

فغضب وصاح: من هذا الذي يقرعنا بأشياء كنا نعبث بها، ويأتي برذال شعرنا وما لم نرد به الجيد؟ فسكتُّ ومكثتُ ساعة، ثم قلت: يا أبا معاذ، من الذي يقول:

أخشابُ حقَّاً أن دارك تُزْعَجُ

وأن الذي بيني وبينك مُنْهَجُ

قال: فنشط، ثم قال: ويحك! عن مثل هذا فسل. ثم اندفع ينشدها حتى أتى عليها»(5).

وأما الإمتاع المقالي الخطابي في الحكاية النقدية، فيظهر في مثل الحكاية التي يرويها الأصمعي بقوله: «كنا في حلقة يونس، فجاءنا مروان بن أبي حفصة، فقال: أيكم يونس؟ فأومأ إليه فجلس، فقال: أني أرى أقواماً يقولون الشعر، لأن يكشف أحدهم عن سوأته، فيمشي في الطريق أحسن به من أن يظهر ذلك الشعر، وقد قلت شعراً أعرضه عليك، فإن كان جيداً أظهرتهُ، وإن كان رديئاً سترته، وأنشده:طرقَتك زائرة فحيِّ خيالَها، قال: فقال: يا هذا، اذهب فأظهر هذا الشعر، فأنتَ والله فيه أشعرُ من الأعشى يريد في قوله: (رحلتْ سُميَّةُ غُدْوَةً أجمالَها)، فقال له مروان: قد سؤتني وسررتني، فأما الذي سررتني به فلارتضائك الشعر، وأما الذي سؤتني به فلتقديمك إياي على الأعشى. قال: نعم، إن الأعشى قال:

فرميتُ غفلة عينه عن شأنه

فأصبتُ حبَّة قَلْبها وطحالها

والطحال لا يدخلُ على شيء إلا أفسده، وأنت لم تقل ذاك»(6)، وقد: «كان للفرزدق صديق، فقال: أحب أن تسمع شعر ابني وتعرفني كيف هو، فلما أنشده قال له: أيسرك أن يكشف ابنك هذا عن سوأته على أهل عرفة ويبول عليهم؟ قال: لا والله! قال: ففعله هذا والله أحسن من أن يقول هذا الشعر»(7).

يجد المتأمل في (الإمتاع المقامي)، أن هذا النوع من الإمتاع في هذه الحكاية النقدية قد تمثل على مستوى السلوك والحركة من قبل العباس بن الفضل، حين (اندس)، (وصاح)، وكذلك السلوك لدى بشار في إغراضه عنه، وتجاهله له، وهذا السلوك هو في حقيقته سلوك نقدي، قد ضُمن معرفة

نقدية ماتعة، وإمتاع المتلقي والمتأمل فيه، سيزداد لو كان حاضراً في المشهد، وهو ما أشار إليه الجاحظ، في هذا النوع من الإمتاع والهزل في الحكاية إلى هذا بقوله: «وهذا وشبهه إنما يطيب جداً إذا رأيت الحكاية بعينك»[8]، أي: إن المتلقي لهذا الفعل النقدي الإمتاعي سيزداد إمتاعه أكثر لو كان بين هذا المشهد النقدي التبادلي الناضح بالسخرية والإمتاع.

وإذا كان النقاد السرديون في هذا قد أشاروا إلى بعض السمات النادرة بوصفها جنساً سردياً، فذكروا اعتماد الخطاب فيها على إيجاز اللفظ وكثافة المعنى، وأنها لا تقتصر في أدائها على القول إنما تتعداه إلى الحركة والإشارة والإيمان، وأنها لا تجد حرجاً في إيثار بعض الألفاظ النابية، الباعثة على السخرية والتندر[9]، فإن هذه السمات هي ما نجدها في السخرية النقدية التي مرت بعض شواهدها هنا في الحكاية النقدية، فالسخرية بين الفرزدق مثلاً وصديقه عمدت على بعض تلك الألفاظ، وهي هي في خطاب مروان بن أبي حفصة ليونس.

ولكننا في منتهى الأمر، حين نجد أنفسنا أمام خطاب تبادلي وُسم بشيء من التندر والسخرية، فإن هذا: «الخطاب النقدي الساخر، ولو أنه للتسلية والإضحاك، فهو إلى ذلك هادف وذو مقاصد منها: تحقير الشعر الرديء ومنعه من التداول، والذود عن حرمة الشعر الرصين والغيرة على الإبداع الجميل، وتحرير العديد من القضايا النقدية النفيسة، والخلاصة في ذلك: المزج بين المتعة والفائدة»[10].

2. الحكاية النقدية والحدث النقدي:

يكاد يجمع النقاد هنا، في كثير من البحوث والدراسات السردية على أهمية الحدث في العمل السردي، بوصفه عنصراً رئيساً من عناصر بناء الخطاب السردي أياً كان نوعه، ولا يمكن الاستغناء عنه، كما هو الحال في إمكان الاستغناء عن بعض عناصر السرد الأخرى[11].

هذا من حيث الأهمية للحدث، أما من حيث الماهية له، فإن الحدث يعني: ذلك الفعل الذي تشكله حركة الشخصيات مع بعضها، تُقدم من خلاله تجربة إنسانية معينة، لها دلالتها المخصوصة، على مستوى هذا الخطاب السردي المخصوص، وهو بهذا المفهوم، له وحداته المكونة له، التي تتآزر مع بعضها لتشكل بعد ذلك مادة هذا الحدث ومحتواه، ومن هنا تأتي إشارة أحد النقاد في هذا السياق إلى أن: «كل قصة ذات موضوع، وهذا الموضوع ذو وحدةٍ من نوع ما، وهذا ما يقتضي وجوب تكونها من عناصر أو وحدات صغرى، ذات نظام ما، في مستوى المتن ذاته»[12].

وإذا جئنا هنا إلى هذه السمة من سمات الحكاية النقدية، سنجد أن: «الحدث في الحكاية النقدية هو الفعل الحكائي الذي تقوم به شخصيات الحكاية، لإثبات رأي نقدي في نهايتها، وهذا الحدث هو الفعل الرئيس في الحكاية النقدية»(13)، وتناول هذا الحدث من حيث سماته في شواهد الحكاية النقدية السابقة، يمكن أن يتمثل في أكثر من سمة من سمات هذا الحدث النقدي.

أولى سمات هذا الحدث في الحكاية النقدية وأهمها، أن هذا الحدث النقدي في جميع شواهد الحكاية النقدية، ينتمي إلى ما سمي في السرديات الحديثة بالحدث (المرجعي) و: «ويشمل هذا المصطلح (المرجعي) مختلف القصص والأجناس السردية التي تعنى بسرد ما وقع فعلاً، في مقابل نصوص السرد التخييلي، التي تقوم على التخييل»(14)، ورأس الأمر وعموده في هذا السرد المرجعي إنما يقوم على الحدث أو الأحداث، وهذه الأحداث: «التي تسردها النصوص المرجعية تقدم باعتبارها أحداثاً تاريخية وقعت فعلاً في أزمنة محددة وأماكن معروفة»(15)، وهذا ما وجده الباحث في مقامات التبادل النقدي في الحكاية النقدية، إذ هي تعبر عن حدث نقدي تبادلي، وقع حقيقةً في زمن محدد، ومكان محدد أيضاً من الأماكن التي اعتاد النقاد العرب القدماء على الاجتماع فيها، وتبادل الحديث المعرفي بعمومه تحت فضائها.

هذا من حيث السمة الأولى، لحدث الحكاية النقدية المؤسِّس لها، وأما السمة الثانية للحدث النقدي في الحكاية النقدية، فهي ما نجده من ارتباط الحدث النقدي (الفعل)، بالشخصية الناقدة (الفاعل)، وهذا الارتباط الوثيق بين الشخصية الفاعلة في الحكاية النقدية والحدث الفعل، يؤكد أولاً إشارة بعض النقاد هنا إلى أن جزءاً من أهمية الحدث في العمل السردي يتمثل في ارتباطه وتعلقه بالشخصية: «فحيث يوجد حدث لابد من وجود شخصية قامت بهذا الحدث»(16)، وتعد المقاربة السردية التي قدمها الشكلاني الروسي (فلاديمير بروب) مهمة في هذا، وهو من أوائل الذين: «تخلوا عن استخدام كلمة الحدث، واستعاضوا عنها بكلمة (فعل) لخلو هذا المصطلح الأخير من المعيارية وأحكام القيمة»(17)، ويذهب ـ بإيجاز ـ في ربطه بين الحدث (الفعل)، والشخصية (الفاعلة) إلى أن: «ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير»(18).

وأياً كان الحدث في الحكاية النقدية، فإن الإجابة عن السؤال الذي أرشد إليه (بروب)، المتمثل في ماهية الحدث، وليس من قام به، تبدو في أن الفعل الذي تشترك الشخصيات النقدية الفاعلة فيه على

مستوى الحدث، هو ذلك الفعل العام الذي يمثل المثاقفة النقدية، وهو: التبادل النقدي المعرفي المشترك بين هذه الشخصيات، بحوارها وتبادلها الرأي، وهو الجانب المثري للحدث النقدي في الحكاية ووحداته السردية المكونة له.

كما أن مما وجده الباحث في سمات الحدث في الحكاية النقدية، ما يبدو في كثير من شواهدها، من وحدةٍ في هذا الحدث، وسرعةٍ في السرد، وإيجاز فيه، وهذا يبدو من أهم سمات السرد المرجعي، كما يذكر بعض الباحثين: «فإن القصص المرجعي يوظف الكثير من أساليب السرد المعهودة في القصص الإنساني عامة، فلما كان مستحيلاً أن يروي الخطاب كل التفاصيل، ويتابع المسار الزمني بكل دقائقه، تظهر في القصص المرجعي مختلف التحريفات الزمنية المتصلة بالترتيب أو السرعة، أو التواتر، فنحن نجد في . هذه النصوص ضروباً من الارتداد، والاستباق، ومظاهر من التسريع والإضمار»[19]. وهذا ما يتمثل أمامنا ونحن نتأمل في حكاية كثيّر مع الرجل الذي سأله: أي الناس أشعر، والراوي لذلك الحدث هو الأصمعي، ونجده يقول: «تم تركه (أي الرجل) حيناً، حتى إذا ظنه قد نسي ذلك لقيه...»[20]، وكما نجده أيضاً في كثير من الحكايات النقدية الطويلة، التي امتلكت فضاء نصياً واسعاً في مواضع ذكرها في بعض المدونات النقدية، كالذي نجده في مدونتَيْ الصولي النقديتين، **أخبار أبي تمام**[21] و**أخبار البحتري**[22]، كما نجده ذلك أيضاً في الحكايات النقدية التي ساقها المرزباني في الموشح[23].

3. الحكـاية النقـدية والخطـاب النقـدي المـوازي:

في السرديات الحديثة يُعرف الخطاب الموازي في السرد بأنه: «هو مجموع العناصر النصية وغير النصية، التي لا تندرج في صلب النص السردي، لكنها متعلقة به، وفيه تصب، ولا مناص له منها»[24]، وفي هذا السياق يشير جينيت إلى أن الخطاب الموازي ليس: «منطقةً وسطى بين النص وخارج النص فحسب، بل مساحة تعاقد كذلك: إنها موقع ممتاز يكشف مقاماً تداولياً، وخطة ما، وفعلاً تأثيرياً في الجمهور يخدم، سواء حسن فهمه أو ساء، تلقياً جيداً للنص، وقراءة ملائمة لما ينتظره مؤلف النص وحلفاؤه»[25].

وفي الحكاية النقدية، تبدو هذه السمة من السمات التي شكّلت شكلاً حضورياً واسعاً، في المدونات النقدية التي اهتمت بالحكايات والأخبار النقدية، وما يكتنفها من بعدٍ تواصلي تداولي نقدي، وتتمثل في ما يجده الباحث من تعليقات نقدية بعد سرد الحكاية النقدية، والانتهاء من روايتها، من قبل

بعض النقاد، وهذه التعليقات النقدية، إما أن تكون من السارد المؤلف أو السارد الراوي لهذه الحكاية النقدية، متجهاً إلى المسرود له، ملبياً في ذلك التعليق أفق الانتظار لديه.

وتتمثل وظيفة هذا النوع من الخطاب في الحكاية النقدية، في الكشف عن وجهة نظر السارد، تجاه هذا المشهد النقدي التبادلي المسرود، ورؤيته في بعض ما دار فيه، من آراء نقدية تحمل شيئاً من أيديولوجيات أصحابها المتبادلين داخل مقام الحكي النقدي، هذا بالإضافة إلى قيام هذا الخطاب في الحكاية النقدية بالوظيفة الوصفية التفسيرية، وذلك بالكشف عن بعض الغامض والمبهم، الذي يعتري متن الحكاية، وهي قيمة معرفية من قيم هذا الخطاب، يقدمها الناقد، كما يقدمها تجاه أي نص آخر يتناوله، ليمثل بذلك كما يقول أحد الباحثين: «أحد وجوه الحوارية النقدية بين نص واصف أول، ونص واصف ثانٍ، وصَفَ العمل النقدي»[26].

وكي يتضح المقال بالمثال هنا، يجد الباحث أن الثراء النقدي الذي يلمسه المتأمل في هذا الخطاب النقدي الموازي في الحكاية النقدية يأخذ مأخذ التنوع، من حيث مادة الخطاب ومضمونه، فقد يتناول فيه المؤلف شيئاً من متعلقات الحكاية النقدية في جانب إحدى شخصياتها المتبادلة داخل مقام الحكاية، ومن ذلك ما نجده لدى ابن سلام في تعليقه على حكاية الفرزدق مع محارب بن سلم بن زياد[27]، وقد علق ابن سلام بعد هذه الحكاية بما له تعلقٌ بشخصية الفرزدق وموقفه من شعر جرير: «أخبرني يونس قال: كان الفرزدق يتضوّر ويجزع إذا أُنشد لجرير، وكان جرير أصبرهما»[28].

بيد أن الأغلب على هذه التعليقات النقدية الحافة بالحكاية النقدية، أن تكون تمثيلاً لرؤية هذا الناقد السارد تجاه ما جرى داخل الحكاية، من تبادل نقدي، يقتضي منه المداخلة النقدية، التي تكشف عن موقفه تجاهه، وهو ما نجده لدى المرزباني، والأصفهاني، وغيرهم من النقاد، بعد سردهم للحكاية النقدية، فالمرزباني بعد ما سرد حكاية نقد النابغة لحسان بن ثابت في سوق عكاظ، جعل رؤيته النقدية بعد سرده، فقال: «وقال قوم ممن أنكر هذا البيت في قوله: يلمعن بالضحى، ولم يقل بالدجى، وفي قوله: وأسيافنا يقطرن ولم يقل يجرين، لأن الجري أكثر من القطر، وقد رُّد هذا القول: واحتجَّ فيه قوم لحسّان بما لا وجه لذكره في هذا الموضع، فأما قوله: فخرت بمن ولدتَ ولم تفخر بمن ولدك فلا عُذرَ عندي لحسّان فيه على مذهب نقّاد الشعر، وقد احترس من مثل هذا الزلل رجلٌ من كلب، فقال يذكر ولادتهم لمصعب بن الزبير وغيره ممن ولَده نساؤهم:

وعبد العزيز قد ولدنا ومصْعباً

وكلبٌ أبٌ للصالحين وَلودُ

فإنه لما فخر بمن ولده نساؤهم فضل رجالهم، وأخبر أنهم يلدون الفاضلين، وجَمَع ذلك في بيت واحد، فأحسن وأجاد»(29)، ومنه أيضاً تعليق عبدالقاهر الجرجاني على حكاية الكندي مع أبي العباس بعد سرد الحكاية، حيث علق قائلاً: «وإذا كان الكندي يذهب هذا عليه حتى يركب فيه ركوبَ مستفهم أو معترض، فما ظنك بالعامة ومن هو في عداد العامة ممن لا يخطر شبه هذا بباله»(30).

ومما يقال هنا أيضاً في هذه السمة من سمات الحكاية النقدية، أن السارد قد يقدم تعليقه ورأيه بشأن قضية ما من القضايا النقدية، ثم يورد الحكاية النقدية بوصفها شاهداً دالاً على صحة ما يقول ويذهب إليه، وهذا ما نجده لدى ناقد حاول الانتصار لأبي تمام، ووظف الحكاية النقدية خطاباً داعماً لخطابه النقدي، وهو أبو بكر الصولي، إذ يعلق على بعض الحكايات النقدية برأي له فيها، ثم يدعم تعليقه هذا بحكاية أخرى، بمعنى أنه يجعل التعليق النقدي في منزلة بين الحكايتين، من ذلك صنيعه، حين ساق تلك الحكاية التي جرت في مجلس دعبل الخزاعي في تفضيل أبي تمام(31)، ثم قال بعدها: «قال أبو بكر: وشعر أبي تمام أجود، فهو مبتدئاً ومتبعاً أحق بالمعنى، ولدعبل خبر في شعره هذا مشهور أذكره بسبب ما قبله»(32)، ثم ساق الحكاية الثانية(33).

وهنا، تُختم الحكاية النقدية، ويختم النظر في سجلها، بالإشارة إلى أن علاقة الحكاية النقدية بالمثاقفة، تتعلق من حيث الأصل بقيام الخطاب السردي بعمومه، على فعل التبادل والتواصل بين شخصياته(34)، والسرد النقدي ليس بدعاً في ذلك، كما يشير الدكتور مجدي توفيق(35)، كما تجدر الإشارة أيضاً إلى أننا حين نرى المثاقفة على النحو السردي النقدي السابق بشواهده، فإن هذا دليل على أن هذا التبادل النقدي، يمكن أن يتمثل في أكثر من مقام، ويقدم بأكثر من صيغة، وأكثر من خطاب، ابتداءً من الرواية الأدبية والتبادل النقدي الإبلاغي التوثيقي فيها، مروراً بالحوار النقدي والتبادل النقدي الإقناعي المتمثل في كثير من شواهده، فالحكاية النقدية والتبادل النقدي الإمتاعي فيها، وانتهاءً بالتبادل النقدي بين المؤلف والقارئ، في التراث النقدي، الذي سنجده في الفصل القادم، المخصص للنظر في المثاقفة عبر الكتابة النقدية.

(1) كيف يحكي النقاد : 126.

(2) ينظر: معجم السرديات : 451.

(3) ينظر: تخطئة الشعراء والمجاز الساخر، قراءة في المصطلح \والوظائف النقدية ، د. صالح أزوكاي، ضمن أبحاث في الفكاهة والسخرية، \الورشة الثانية، المقدمة إلى فريق البحث في الفكاهة والسخرية في الأدب والثقافة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أغادير، جامعة ابن زهر، المغرب: ص: \100.

(4) المرجع السابق: 100.

(5) الموشح : 312.

(6) الموشح : 70، وينظر: تخطئة الشعراء والمجاز \الساخر قراءة في المصطلح والوظائف النقدية : 103.

(7) الموشح : 447، وينظر: 448.450، وينظر: تخطئة \الشعراء والمجاز الساخر قراءة في المصطلح والوظائف النقدية : 102.

(8) البخلاء: 108.

(9) ينظر: معجم السرديات : 450، 451. و بلاغة \النادرة ، د. محمد مشبال: 16.17.

(10) تخطئة الشعراء والمجاز الساخر قراءة في المصطلح والوظائف النقدية : 104.

(11) ينظر: في نظرية الرواية : 53.54، و فن القصة ، د. محمد نجم: 100، و بناء الرواية : 43.

(12) علم السرد : 116.

(13) الحكاية النقدية دراسة وتحليل : 129.

(14) معجم السرديات : 342.

(15) المرجع السابق: 344.

(16) دراسات في نقد الرواية ، د. طه وادي: 31.

(17) معجم السرديات : 145.

(18) بنية النص السردي : 24.

(19) معجم السرديات : 345.

(20) سؤالات أبي حاتم : 63.

(21) ينظر: أخبار أبي تمام : 59.61، 89.93.

(22) ينظر: أخبار البحتري : 49.54.

(23) ينظر: الموشح : 179.180، 184.186.

(24) معجم السرديات : 262، وينظر: معجم تحليل \الخطاب : 408، و عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، \العبد الحق بلعابد: 41.44.

(25) معجم السرديات : 463.

(26) الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة : 22.

(27) ينظر: طبقات فحول الشعراء : 2-376.

(28) طبقات فحول الشعراء : 2-377.

(29) الموشح : 78، وينظر: المرزباني والموشح : \381.382، وينظر: الموازنة : و الصناعتين : و الوساطة :

(30) دلائل الإعجاز : 315.

(31) ينظر: أخبار أبي تمام : 63.64.

(32) المصدر السابق: 64.

(33) ينظر: السابق: 65.

(34) ينظر: البلاغة والسرد : 12، 42.

(35) ينظر: كيف يحكي النقاد : 157.

الفصل الرابع

الكتابة النقدية

المبحث الأول: دوافع الكتابة النقدية

المبحث الثاني: لغة الكتابة النقدية

المبحث الثالث: تقاليد الكتابة النقدية

المبحث الرابع: سمات الكتابة النقدية

سبقت الإشارة، إلى أننا في هذه الدراسة لا نستطيع أن ننفي سمة (الحوارية وتعدد الأصوات)، عن أي مظهر من مظاهر المثاقفة السابقة[1]، التي ألفيناها مختلفة الأسماء، مؤتلفة المسميات، ذلك أن نفيَ هذه السمة هو نفي للمثاقفة برمتها، بل نفي للنقد من أصله، إلا أن المقصود هنا هو الوقوف على أبرز الأفعال والمقامات الحوارية التبادلية النقدية الخاصة، التي يشكل كل فعل منها مظهراً من مظاهر المثاقفة، متكامل الجوانب، واضح السمات، نظرياً وتطبيقياً.

من هنا، يأتي هذا المظهر الأخير من مظاهر المثاقفة، منطلقاً من الفكرة الرئيسة العامة لهذا البحث، التي رام الباحث تطبيقها، والنظر في تجلياتها لدى النقاد العرب القدماء، في مثاقفاتهم النقدية، ولكن هذا المظهر يعبر هنا عن آخر امتدادات المثاقفة، التي استقرت عليها، في النقد العربي القديم، وهو ذلك الانتقال للمثاقفة من المقام التداولي التبادلي الشفاهي بين النقاد، إلى المقام التداولي المدون المكتوب.

لقد أشار باختين، إلى بُعدٍ من أبعاد الحوارية التفاعلية، ونمط من أنماطها، يتمثل في ذلك التبادل المعرفي عبر التأليف والكتابة المعرفية، وهو في ذلك يركز على التأليف بوصفه صناعةً قابلة للتفاعل والتداول، إذ يقول في نص له ينقله الباحث على .طوله. لأهميته: «من الطبيعي ألا يكون الحوار، بمعناه الضيق، سوى إحدى صيغ (حقاً إنها من بين أهم الصيغ) التفاعل اللفظي، لكن يمكن أن نفهم «الحوار» بمعناه الواسع، أي: ليس فقط كتبادل بصوت عالٍ يستدعي تحاور أفراد متواجهين، ولكن نعني به كل تبادل لفظي كيفما كان نوعه. كذلك الكتاب وهو فعل كلامي مطبوع، يشكل أحد عناصر التبادل اللفظي. إنه موضوع نقاشات فعالة تتخذ شكل حوار، وهو موضوع بالإضافة إلى ذلك لكي يُفهم بطريقة فعالة، ولكي يُدرس بعمق، وليُعلَّق عليه، وينتقد في إطار الخطاب الداخلي، هذا دون اعتبار ردود الفعل المطبوعة، والمؤسسية، كما نجد ذلك في مختلف دوائر التواصل اللفظي (الانتقادات، والعروض التي تؤثر في الأعمال التالية...) إضافة إلى أن الفعل الكلامي الذي يتخذ شكلَ كتابٍ يتجه دائماً حسب ما تقتضيه المداخلات الكلامية السابقة، وفي دائرة النشاط نفسها، سواء كانت مداخلات المؤلف نفسه، أو مداخلات مؤلفين آخرين. إنه ينتج إذن عن الوضعية الخاصة لمشكلٍ علمي أو نمطِ إنتاجٍ أدبي، وهكذا فالخطاب المكتوب إنما هو بشكل من الأشكال جزء لا يتجزأ من نقاش أيديلوجي يمتد على نطاق واسع جداً: إنه يَرُدُّ على شيء ما، ويفنّد، ويؤكد، ويستبق الأجوبة والاعتراضات المحتملة ويبحث عن سند... إلخ»[2].

وإذا تبينت لنا حوارية التأليف والكتابة، وتحديداً هنا الكتابة المعرفية، على نحو عام، وانتمائها إلى ما سماه باختين: بـــ«تيار التواصل»[3]، داخلَ أيِّ مجتمع من المجتمعات، فإن ما يحسن الوقوف عليه في المستهل هنا، هو النظر في مفهوم الكتابة والتأليف، في الدرس النقدي، ثم الكشف عن مقصود الباحث بالكتابة النقدية، قبل الشروع في تفاصيل هذا الفصل، واستنطاق شواهده، وعلاقته بالمثاقفة في النقد العربي القديم.

وهنا، يحسن الالتفات أولاً إلى ما أشار إليه بعض الباحثين في شأن الكتابة والكتاب في التراث العربي، حيث يشير الدكتور يحيى الجبّوري، في كتابه **الكتاب في الحضارة الإسلامية**، إلى أن: «مدلول الكتاب (في التراث) ينصرف إلى العلم والمعرفة والفكر المدون بالكتابة، أياً كان نوع الكتابة»[4]، وهو أيضاً ما أشار إليه الدكتور عباس أرحيلة، حيث بيّن أنه لدى القدماء: «عندما يطلق لفظ (كتاب) ينصرف عادة إلى وعاء المعرفة»[5].

بعد ذلك نأتي إلى تناول بعض النقاد القدماء الكتابةَ والتأليفَ، على النحو الذي يريده الباحث هنا، حيث يعد أبو القاسم الكلاّعي في كتابه **أحكام صنعة الكلام**، من أبرز النقاد الذين تناولوا (التأليف) بوصفه صناعة معرفية تداولية، فقد عقد فصلاً سماه (فصل التأليف)، قال في مستهله: «التأليف أعزك الله، غير موقوف على زمان، والتصنيف ليس بمقصور على أوان دون أوان، لكنها صناعة ربما نُصرتْ فيها سوابق الأفهام، وصفواء ربما زلت عنها أوهام الأقدام. ومن أمثالهم: «من صنف كتاباً فقد استهدف، فإن أحسن فقد استعطف، وإن أساء فقد استقذف»»[6].

كما بين أن التأليف حركة معرفية، تبرز الوجه الحضاري والثقافي لأي بيئة من البيئات، في تعقّب أواخرها على أوائلها، واللاحقين فيها على علم السابقين[7]، كما أشار إلى أنواع التصنيف والتأليف المعرفي، منها حسن الاختيار، ومنها ما فضيلته جمع ما افترق، مما تناسب وافترق، ومنها اختصار الطويل، ومنها رد القصير في معرض الطويل الكثير، ومثّل على ذلك بكتب شرح معاني الأشعار: «وقلما يخلو قارع هذا الباب من متعقب، لأن كلاً يشرح البيت بما يميل إليه طبعه، وتحتمله قريحته، ولهذه العلة، يعمد الجلّة إلى شرح لغات أشعارها دون معانيها، ومنها ما يعتمد فيها المؤلف على فكره، ويغترف من بحره، كمؤلفات أبي العلاء التي تميز بها في طبقات العلماء»[8]، ومثّل من كتب أبي العلاء **برسالة الغفران**، وما تحمله من قيمة معرفية، و(**سقط**

الزند)، و(**ضوء السقط)** شرحٌ لسقط الزند، وكتاب **(ذكرى حبيب)** عن شعر أبي تمام، وكتاب **(في شعر أبي الطيب)**[9].

وقد أشار الدكتور أحمد مطلوب في كتابه **معجم النقد العربي القديم** إلى أن كلاً من مفهوم الكتابة والتأليف، لهما من الحضور لدى النقاد القدماء ما لهما، من حيث التناول النظري، وبيان أهمية كل من الكتابة والتأليف، وبعض الفروق بينهما، والأدوات التي تصنع أهلية الكاتب والمؤلف في التراث النقدي[10]، والباحث يجد مصداق ذلك عند الرجوع إلى مفهوم الكتابة لدى القدماء، وهو ما ذكره القلقشندي في قوله عن الكتابة بأنها: «صناعة روحانية تظهر بآلة جثمانية دالة على المراد بتوسط نظمها... ولا شك أن هذا التحديد يشمل جميع ما يسطره القلم، مما يتصور الذهن، ويتخيله الوهم»[11]، وقد أشار إلى أنماط متنوعة من الكتابة، منها الكتابة الإنشائية، ولها أيضاً أنواعها[12]، وكتابة الأموال[13]، بيد أن ما يهمنا هو تلك الكتابة التي تنزع منزع (التأليف العلمي والمعرفي) لدى النقاد القدماء، وهو ما أشار إليه الدكتور أحمد مطلوب، من أنواع التأليف، وسماه: «التصنيف»[14]، واستشهد عليه مما ورد لدى الجاحظ: «من صنف كتاباً فقد استهدف»[15]، كما أشار إلى أن ما يمثّل وجه المثاقفة في التأليف لدى القدماء، وهو أن التواصل الذي يحدثه عمل التأليف يتم من خلال المؤلِّف، وهو صاحب الكتاب[16]، مع المؤلَّف له وهو المتلقي، وذلك من خلال المؤلَّف: «وهو الكلام المكتوب، وهو الكتاب»[17].

وعند الالتفات إلى بعض إشارات النقاد المعاصرين، إلى الكتابة والتأليف وعلاقتهما بالمثاقفة، سيجد الباحث أولاً تلك الإشارة العامة، من قبل بعض الباحثين التداولية، في **معجم تحليل الخطاب**، التي تفيد بأن نتائج البحوث والدراسات الميدانية، التي قام بها بعض علماء الاجتماع، مؤكد أن: «تصور مسار مثاقفة المجتمعات مع المكتوب»[18]، من القوالب المعرفية المتنوعة، في مجتمع ما يبدو أكثر تفاعلاً وتواصلاً من تلك المثاقفات الشفاهية المعرفية السريعة العابرة، ذلك أن المعرفة المقدمة عبر (المكتوب) تمنح المتلقين لها والمتفاعلين معها: «صلاتٍ قارّةً بالمكتوب»[19]، إعادة لصياغته، وقراءته، وتقديمه، وحواراً حوله، وهذا ما لا يوجد في المعرفة الشفاهية، وهذه الإشارة هي وقعٌ على حافرِ إشارةٍ نقدية تراثية، يوازن فيها أبو حيان التوحيدي، بين بلاغة القلم وبلاغة اللسان، إذ يقول: «البلاغة التي تكون بالقلم تكون مع رويّةٍ وفكرةٍ وزمانٍ متسع، للانتقاد والتغيير والضرب والإلحاق وإجالة الرؤية لإبدال الكلمة بالكلمة»[20].

وفي هذا السياق تربط الدكتورة خديجة غفيري، بين الكتابة وفعل التأليف لدى النقاد القدماء بالمثاقفة، وأن العلاقة بين المثاقفة والتأليف في النقد العربي القديم تتمثل من خلال: «جعل ثقافة الآخر موضوعَ بحث، من أجل بلوغ درجةٍ من التفاعل بين ثقافة الذات وثقافة الآخر»[21].

بيد أن الإشارتين الأكثر أهمية في هذا، هما إشارة الأستاذ عبد الفتاح كيليطو وإشارة الدكتور عباس أرحيلة إلى التأليف، بوصفه مثاقفة وفعلاً من أفعال التواصل والتبادل لدى النقاد القدماء، إذ يبين كيليطو أن من أبرز وجوه التواصل في فعل التأليف في الثقافة العربية القديمة، ما كان قائماً في فعل التأليف والكتابة المعرفية، ويكشف عن حقيقة التلقي والتفاعل مع الكتاب بعد تأليفه فيقول: «كان الكتاب يُتداول بفضل راوية، وكان هذا الشخص ينسخه بإملاء من المؤلف الذي يجيز روايته، لن يصبح المرء راويةً ما لم يرتئ المؤلف أنه أهل لذلك، وكانت الإجازة تخول الرواية حقاً على الكتاب. إنه يصبح أهلاً لأن «يتأدب به»، ويجيز آخرين لروايته، وهكذا كان عدد الرواة يتضاعف، وكان الحصول على أكثر ما يمكن من الإجازات شرفاً يُتسابق عليه»[22]، ويضيف: «كان الكتاب يدرس بقصد روايته، وكان على من يعتزم الرواية أن يقوم أحياناً برحلة طويلة لملاقاة المؤلف والحصول على إجازته، وقد تتعلق الإجازة بكتاب بعينه أو بمجموع مؤلفات»[23].

وأما الدكتور عباس أرحيلة، فقد بين أن المثاقفة في التأليف لدى القدماء، يمكن أن نجدها في بيان القدماء، وما عرف عنهم من إشارات تقرر أن: «مما يضمن للتأليف النفع المنشور، والفائدة المرتقبة، والبقاء المتجدد، أن يكون مما لم يسبق إليه، أي: يكون إضافة حقيقية للتجربة الإنسانية، وأن تتوافر فيه جماليات التواصل مع قارئه، في ضوء ما تقرر في أي صنفٍ من صنوف القول، في المرحلة التاريخية التي أنشئ فيها، ومن هنا نصح القدماء بضرورة الاجتهاد في مجالات التأليف، وبضرورة إعادة النظر في الكتاب قبل خروجه إلى الناس»[24].

لأجل ذلك كله، جاء هذا الفصل من فصول المثاقفة، متجهاً إلى المدون والمؤلف من الكتب النقدية، في حقبة الدراسة، ذات البعد المنهجي الذي بدأ مع محمد بن سلام، الذي كان: «أول من نص على استقلال النقد الأدبي»[25]، وانتهى بعبد القاهر الجرجاني، بوصفه الحلقة الخاتمة للضبط المنهجي النقدي والبلاغي[26]، من خلال العبور أولاً على دوافع التأليف النقدي وعلاقتها بالمثاقفة النقدية، ثم اللغة التي كتبت بها تلك المؤلفات النقدي، والسؤال البلاغي الكامن في الخطاب النقدي المكتوب دلالةً وتداولاً، ثم النظر في تلك التقاليد الكتابية التي سادت في تلك المؤلفات النقدية، حتى كأننا أمام

مجتمع معرفي خاص، له عاداته وتقاليده الخاصة في الكتابة والتأليف، وانتهاء بعد ذلك بسمات الكتابة النقدية.

---

(1) ينظر: ص 138.139 من هذا البحث.

(2) الماركسية وفلسفة اللغة : 129، وينظر: التفاعل في الأجناس الأدبية : 80.

(3) المرجع السابق: 130.

(4) الكتاب في الحضارة الإسلامية : 7.

(5) الكتاب وصناعة التأليف عند الجاحظ : 67.

(6) أحكام صنعة الكلام : 221.222.

(7) المصدر السابق: 222.223.

(8) السابق: 223.

(9) ينظر: السابق: 224.

(10) ينظر: معجم النقد العربي القديم : 1-287، 2-199.202، 2-231.

(11) صبح الأعشى في صناعة الإنشا : 1-50، وينظر: معجم النقد العربي القديم : 199.200.

(12) ينظر: صبح الأعشى : 1-54، و معجم النقد\ العربي القديم : 2-202.203.

(13) ينظر: المصدر السابق: 1-54، و معجم النقد العربي القديم : 2-202.

(14) معجم النقد العربي القديم : 1-288.

(15) هذا القول نسبه الحصري إلى الجاحظ في زهر الآداب : \1-183، وينظر: «من ألف فقد استهدف»، د. عباس أرحيله، مجلة المناهل ، \وزارة الثقافة المغربية، السنة 26، عدد: 69.70، ذو القعدة: 1424هـ، يناير: \2004م، ص: 273.

(16) ينظر: معجم النقد العربي القديم : 2-231.

(17) المرجع السابق: 2-231.

(18) معجم تحليل الخطاب : 338.

(19) المرجع السابق: 338.

(20) الهوامل والشوامل : 285، وينظر: \ بلاغة المنطوق وبلاغة المكتوب، دراسة في تحول الخطاب البلاغي، من القرن \الثالث إلى القرن الخامس للهجرة، د.نور الهدى باديس:73.76.

(21) مقاصد الكتابة والقراءة في النقد العربي القديم ، \ القرنان الثالث والرابع نموذجاً : 94.

(22) الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلِّف في الثقافة العربية : 61.

(23) المرجع السابق: 61، هامش (2).

(24) «من ألف فقد استهدف»: 271.

(25) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، د. إحسان عباس: 66\، وينظر: تأسيس الخطاب النقدي ، أطروحة الجمحي: 5.6.

(26) ينظر: جدلية المصطلح والنظرية النقدية : 479.

المبحث الأول

دوافع الكتابة النقدية

شهد القرن الثالث الهجري عدداً من التحولات الحضارية والثقافية، لعل من أبرزها، في ما يتصل بتبادل المعرفة وتداولها، ما تمثل في المناداة بضرورة قيام الكتابة والكتاب بديلاً عن اللفظ والمشافهة والذاكرة(1).

وفي ما كتبه الجاحظ ونثره من الإشارات النقدية، تعبيرٌ عن الوعي لدى الناقد العربي القديم بهذا التحول، في بيئة المثاقفة النقدية آنذاك، فقد أشار في أكثر من موضع لديه، إلى أن الاستجابة لنداء الكتابة والكتاب، يعني الاستجابة للأداة الأكثر صيانةً للمعرفة، وتخليداً للعلم: «ولولا الكتب المدونة، والأخبار المخلدة، والحكم المخطوطة، التي تحصن الحساب وغير الحساب، لبطل أكثر العلم، ولغلب سلطانُ النسيان سلطانَ الذكر، ولما كان للناس مفزعٌ إلى موضع استذكار»(2)، محدّثاً بعد هذا الملمح العام عما يتميز به الكتاب من اللفظ والذاكرة، من ذلك: «رخص ثمنه، وإمكان وجوده»(3)، مما يجعل الكتاب بناء على ذلك: «أداة ثقافية صالحة لا تتطلب الاستفادة منها ضرورة تواجد المتكلم والسامع في المكان والزمان إبّان عملية التواصل اللغوي والثقافي، كما هو الشأن في اللفظ»(4)، ولذلك يقيم الجاحظ المقارنة في هذا السياق تحديداً، فيقول: «والكتاب هو الجليس الذي لا يطريك، والصديق الذي لا يغريك، والرفيق الذي لا يمَلُّك...»(5).

ويرى الباحث أن أهم ما نستنبطه من هذه المقاربة النقدية التي قدمها الجاحظ هنا، هو أن هذه المقابلة بين الثقافة (الشفاهية) و(الكتابية)، ليست مقارنة شكلية، تتعلق بتفضيل وسيلة ثقافية تبادلية

على أخرى، بل تعني أعمق وأبعد من ذلك، إنها تعني تحولاً في مفهوم الثقافة ذاتها، ووسائلها الحاملة لها، من ثقافة الهامش الصغير، المعرض للسطو والوضع، إلى ثقافةٍ أفقيةٍ واسعةٍ، أعم فائدة، وأكبر غنماً.

كما يرى الباحث هنا أيضاً أن الناقد العربي القديم، حين يتجه إلى الكتابة والتأليف النقدي، إنما يتجه لذلك إيماناً منه بهذا التحول المعرفي العام، الذي يحدث في بيئته من حوله، وهذا التحول إن لم يعبر عن تغيّرٍ للنموذج الثقافي السائد، وهو النموذج الشفاهي، فهو يعبر ـ على الأقل ـ عن تعدّدٍ لهذا النموذج الثقافي، من خلال نموذج (الكتاب)، الذي يحظى من خلاله المؤلف بوثيقته المكتوبة، المكانةَ التي كان يتبوأها الشاعر بقصيدته المروية، في عهد سابق من عهود الثقافة العربية القديمة.

وإذا جئنا إلى دوافع الكتابة النقدية، ألفيناها دوافع عامة، تنطلق من هذا الوعي العام المعرفي، الذي سبقت الإشارة إليه، وهي دوافع تشمل كثيراً من حقول المعرفة في التراث العربي، إلا أننا يمكن أن نجد دوافع خاصة بالكتابة النقدية، دفعت الناقد العربي القديم إلى إنتاج مؤلفه النقدي الخاص، الذي يمثل مثاقفته مع الآخرين من المتلقين له، ويقيم جسر التواصل معهم من خلال الكتاب النقدي، وهذه الدوافع يمكن أن تتمثل في الآتي:

1. الحـاجـة:

يعبر هذا الدافع عن إقبال المؤلف على التأليف، في بيئة المثاقفة النقدية القديمة، من خلال إحساسه بالمسؤولية المعرفية، التي تعني أهم ما تعني: «أن الناقد مؤمن بقيمة الدور المعلق به»[(6)]، وأن جزءاً من دور هذا الناقد في بيئته، هو تلمس الحاجة المعرفية لدى أفراد هذه البيئة من أهل العلم والأدب والنقد، وغيرهم ممن يُعبّر عنهم بـ(الناس) على العموم في مستهل المؤلفات النقدية، وتلبية هذه الحاجة، من خلال تقديم الكتاب النقدي لهم، وسيلةً من وسائل الثراء المعرفي، والتواصل الثقافي بين هذا المؤلف وهؤلاء المتلقين.

وقد أشار أحد النقاد في هذا السياق، إلى أن الناقد العربي القديم، إنما يقدم عمله النقدي المؤلف، بدافع الحاجة المعرفية، لدى بعض أفراد بيئته الثقافية المحيطة به، ولكن هذه الحاجة تتمثل في مصدرين، أحدهما: «خارجي: يتمثل في طلب خاص يوجه إلى الناقد ممن يعرفه، ويثمن له طلبه، وهذا هو المصدر الأقل... المصدر الثاني: مصدر داخلي، يتمثل في ما يراه الناقد من زلل «الناس ـ العلماء ـ أهل الأدب»، في فهمهم للشعر وللبيان وللبلاغة وللفصاحة، مما يرى الناقد أنه في

حاجة إلى بيان وتوضيح، وهذا المصدر هو الأكثر حضوراً فيما صرح به النقاد، من دوافع يقف وراء ممارستهم للعمل النقدي»[7].

وعند الرجوع إلى بعض الكتب النقدية، سنجد أن المصدر الخارجي، يمثل مثاقفةً نقدية خاصة تتجه اتجاهاً ذاتياً شخصياً، بين هذا المؤلف الناقد ومن طلب منه تأليف هذا الكتاب النقدي، من ذلك مثلاً ما صرح به أبو بكر الصولي، من بيانٍ للدافع الذي دفعه إلى تأليف أخبار أبي تمام، حيث يقول مخاطباً مزاحم بن فاتك الخرّمي: «أما بعد: أدام الله في أرغد العيش، وأكمل السرور، وأمد العمرِ، وأرضى العمل عزك، وحسّن الزمان الذي قل فيه نظيرك، ووهب لأهل الأدب سلامتك؛ فإنك جاريتني آخر عهد التقائنا فيما أفضنا فيه من العلوم أمر أبي تمام، حبيب بن أوس الطائي، وعجبتَ من افتراق آراء الناس فيه، حتى ترى أكثرهم والمقدَّم في علم الشعر وتمييز الكلام منهم، والكامل من أهل النظم والنثر فيهم، يوفيه حقه في المدح، ويعطيه موضعه من الرتبة... وترى بعد ذلك قوماً يعيبونه، ويطعنون في كثير من شعره، ويسندون ذلك إلى بعض العلماء... فعرّفتك أن السبب كما ذكرتُ، وتضمنتُ لك شرح ما وصفتُ، حتى لا يعارضك شك فيه، ولا يخامرك ريب منه، فرأيت من سرورك بذلك، وارتياحك إليه، وصبابتك به، ما حداني على استقصائه لك، والتعجيل به عليك، وإهدائه في رسالة إليك، تتبعها أخباره كاملةً في جميع فنونه... »[8].

ومثل هذا نجده لدى الآمدي في الموازنة: «هذا ما حثثت ـ أدام الله لك العز والتأييد والتوفيق والتسديد ـ عليه، وبعثتني على تقديمه، من الموازنة بين أبي تمام، حبيب بن أوس الطائي، وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري، في شعريهما»[9]، وقول ابن طباطبا في بداية **العيار**: «فهمت ـ أحاطك الله ـ ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر، والسبب الذي يتوصل به إلى نظمه، وتقريب ذلك على فهمك، والتأني لتيسير ما عسر منه عليك. وأنا مبيّن ما سألت عنه، وفاتح ما استغلق عليك منه إن شاء الله تعالى»[10].

وما يمكن أن ينتج عن مثل هذه الشواهد هو أن الحاجة هنا هي حاجة معرفية خاصة، تمثل جزءاً من أجزاء العلاقة الوثيقة بين المؤلف والذي طلب إخراج الكتاب، وهو غالباً ما يمثل رمزاً من الرموز السياسية، من خليفة، أو أمير، أو وزير، وغيرهم ممن تَشِجُ بينه وبين هذا الناقد المؤلف، علاقةٌ لها غاياتها الواسعة، وأبعادها النفعية المتنوعة، ومنها تقديم المنفعة المعرفية من هذا المؤلف، من خلال كتابه النقدي.

يقال هذا، لأننا سنجد في بعض الشواهد أن هناك حاجة معرفية عامة، منطلقها الرغبة الداخلية لدى المؤلف، وهو ما عُبّر عنه سابقاً (بالمصدر الداخلي)، وقد عبّر عن هذه الحاجة المعرفية كثير من النقاد في بداية كتبهم، من خلال: «الاعتماد على صيغة عامة للتعبير عن الآخر «الناس، العلماء، أهل الأدب»»[11].

فمن ذلك مثلاً قول قدامة بن جعفر: «فأما علم جيد الشعر من رديئه، فإن الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلم، فقليلاً ما يصيبون، ولما وجدتُ الأمر على ذلك، وتبينت أن الكلام في هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأخر، وأن الناس قد قصروا في وضع كتابٍ فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع»[12]، ومنه قول أبي هلال: «فلما رأيت تخليط هؤلاء الأعلام فيما راموه من اختيار الكلام، ووقفت على مواقع هذا العلم من الفضل والمكانة من الشرف والنبل، ووجدت الحاجة إليه ماسة، والكتب المصنفة فيه قليلة... رأيت أن أعمل كتابي هذا..»[13]، وقول ابن سنان: «لما رأيت الناس مختلفين في مائية فصاحة وحقيقتها أودعت كتابي هذا طرفاً من شأنها...»[14].

وما يتبين لنا تجاه هذا المصدر الداخلي هو: «أن الذات الناقدة كانت تحس بالضيق مما تراه تخبطاً في الممارسة النقدية، وهذا الضيق تلازم مع شعور بانتهاك من لا دراية له بالنقد للنقد، وبالتالي كان تعميم الصيغة «الناس، العلماء، أهل الأدب» تعبيراً موجزاً كثف فيه الناقد كل هذه المواقف الشعورية والمعرفية»[15]، التي تعبر كما نراها عن حاجة المشهد الثقافي برمته أنذاك إلى من يسد هذه الحاجة المعرفية العامة، من خلال كتابٍ نقدي يمثّل مستودع الإجابة والبيان، تجاه أمر من أمور النقد والشعر والفصاحة.

2. التخصص:

موسوعية المعرفة، مرحلةٌ من المراحل، التي تعطي العالِم في التراث العربي، فرصةً للتحرك دون قيد، في مختلف المعارف الإنسانية، وتخوّله القولَ في كل حقلٍ من حقول المعرفة. إنها تعبر عن انطلاق خطابه المعرفي في اتجاهات معرفية متنوعة، وإلى أقصى مدى ممكن، لكنها في المقابل تحول دون التعمقِ الرأسي في حقلٍ معرفي محدد ومستقل.

من هنا، يأتي هذا الدافع من دوافع الكتابة النقدية محدّثاً عن وعي الناقد العربي القديم بأن الكتاب النقدي إنما ينتجه هذا الناقد إيماناً منه بأن العمل المعرفي الصادر من متخصص يعبر عن قدر عالٍ

من العمق في الخطاب، ومن ثم التأثير في المتلقي لهذا الكتاب، ولذلك تناثرت إشارات النقاد القدماء في كتبهم النقدية إلى هذا الدافع، وأهميته لدى المؤلف أثناء حالة التأليف للكتاب.

ونجد في هذا السياق، أن محمد بن سلام الجمحي يبدو أول ناقد قد تمثّل هذا الدافع لديه في كتابه **طبقات فحول الشعراء**، وذلك حين أشار أولاً إلى الحوار الذي جرى بين خلف الأحمر وسائلٍ سأله، إذ يقول ابن سلام: «قال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك. فقال له: إذا أخذت درهماً فاستحسنته، فقال لك الصراف إنه رديء، هل ينفعك استحسانك إياه؟»(16)، وابن سلام إنما يستدعي هذا الموقف النقدي التبادلي، تأكيداً وتقريراً على إشارته، ورأيه المشهور الذي يبين فيه أن قضية التخصص من أهم القضايا النقدية التي ينبغي الالتفات إليها، وذلك في مستهل كتابه، حيث يؤكد أن: «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا تعرفه بصفةٍ ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلونٍ ولا مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة...»(17).

وإذا جئنا إلى قدامة بن جعفر، وجدنا ظهور هذا الدافع لديه في كتابه **نقد الشعر**، يتمثل في إشارتين، تبدو الأولى في إشارته إلى أن العلم بالشعر تخصص يضم خمسة أقسام هي: «قسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه»(18)، هكذا بتوزيع وتقسيم لفروع العلم بالشعر والنقد له: «أي: وضع تخصصات دقيقة في دراسة الشعر»(19)، ثم يقول: «وقد عني الناس بوضع الكتب في القسم الأول وما يليه إلى الرابع عناية تامة... ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً»(20)، وبناءً عليه تتأتى هذه الإشارة بمثابة البيان: «للدافع الذي دفعه لتأليف كتابه نقد الشعر، حيث وجد الناس قد ألفوا في كل الأقسام آنفة الذكر ما عدا القسم الأخير علم جيد الشعر ورديئه»(21).

وإذا وصلنا إلى الآمدي، نكون قد وصلنا إلى: «أول ناقد متخصص»(22)، كما يقول عنه الدكتور إحسان عباس، والمقصود بذلك أن قضية التخصص قد تجلت لدى الآمدي، بوصفها دافعاً من دوافع الكتابة النقدية، أكثر مما هي عليه من قبل.

في بداية الكتاب أشار الآمدي، إلى أن أزمة الموازنة النقدية بين أبي تمام والبحتري، تبدو من خلال تصدي غير المتخصصين من «رواة الأشعار»[23] لها، وبناءً على ذلك بيَّن أن الموازنة، التي يقدمها إنما تأتي من متخصص، تجاوز بعض ما وقع فيه رواة الأشعار، من آفات معرفية، وذلك في نظرهم إلى شعر حبيب بن أوس أو شعر البحتري، فهم لعدم تخصصهم: «يزعمون أن شعر أبي تمام: حبيب بن أوس الطائي لا يتعلق بجيده جيد أمثاله، ورديّه مطّرح مرذول، ولهذا كان مختلفاً لا يتشابه، وأن شعر الوليد بن عبيد البحتري صحيح السبك، حسن الديباجة...» [24]، وأيضاً: «وجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما، وكثرة جيدهما وبدائعهما، ولم يتفقوا على أيهما أشعر..» [25].

ويظل الإلحاح على هذا الدافع لدى الآمدي، يرافق القارئ في مقدمة الكتاب، وفي متنه أيضاً، فهو يشير في أكثر من سياق إلى أن قراءة النص الشعر صناعة، وأن هذه الصناعة تعيش حالةً من المعاناة، حيث يدعيها كل أحد: «ثم إن العلم بالشعر قد خص بأن يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله، فلمَ لا يدعي أحد من هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق والبّز والطيب وأنواعه»[26]، وبناءً على ذلك يقول: «فكما أن المعرفة بكل جنس من هذه صناعةٌ، فكذلك المعرفة بكل جنس من أجناس الكلام والشعر والخطابة صناعة، فإذا رجعت في المعرفة بتلك إلى أهلها فارجع أيضاً في المعرفة بهذه إلى أهلها»[27].

هكذا إذن، تظهر المثاقفة النقدية وتتجلى في هذا الدافع من دوافع الكتابة النقدية، من خلال دعوة الناقد العربي القديم إلى أن تُستقصى المعرفة النقدية وتستنطق من خلال التوجه إلى الناقد المتخصص، والتبادل معه، والتلقي منه، تبعاً للمبدأ المعرفي العام الذي أشار إليه الجاحظ أنْ: «ليُسأل عن كل صناعة أهلها»[28]، وأنه كما يقول القاضي: «لكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالهما»[29]، وهو ما أكده الباقلاني، حيث: «لكل عمل رجال، ولكل صنعة ناس»[30].

3. تنميـة الـذوق النقـدي:

الذوق، مكونٌ مهم من مكونات شخصية الناقد، وهذا المكوّن إنما ينشأ من شقين، أول يتمثل في (الفطرة النقدية)، القائمة على سلامة الإحساس، كما يعبر عنه عبد القاهر بذلك، وعبر أنه: «قليل في الناس»[31] وتخلّصه من كل شائبة تحول دون تلمس الجمال، والوقوف على أسراره، فهذا

النوع من الذوق إنما هو ذوقٌ فطري قارٌّ في النفس، ومتأصل فيها، وقد تحدث عنه عبد القاهر في (فصل الذوق والمعرفة)[32]، والشق الثاني يتمثل في المثاقفة النقدية، التي عبّر بها أبو حيان التوحيدي ومارسها، وهي التي عبر ابن سلام عن طريقة اكتسابها من قبل، بـــ: «كثرة المدارسة»[33] النقدية المتبادلة.

وفي إشارة مهمة من الجاحظ في هذا السياق، يبين فيها أن: «الكتب لا تحيي الموتى، ولا تحوّل الأحمق عاقلاً، ولا البليد ذكياً، ولكن الطبيعة إذا كان فيها أدنى قبول، فالكتب تشحذ وتفتق وترهف»[34]، ومن هنا نزع الناقد العربي القديم إلى الكتابة النقدية وعياً منه بهذا الهدف الذي يقدمه الكتاب النقدي لقارئه، تنميةً لذائقته النقدية، وشحذاً لإحساسه الأدبي.

ومن شواهد هذا الدافع، ما جاء لدى ابن سنان الخفاجي في بداية كتابه **سر الفصاحة**، حيث يقول: «اعلم أن الغرض بهذا الكتاب معرفة حقيقة الفصاحة، والعلم بسرها، فمن الواجب أن تبين ثمرة ذلك وفائدته لتقع الرغبة فيه»[35]، وكذلك الأمر أيضاً لدى أبي هلال العسكري، حيث يفصح عن الدافع وراء تأليفه: «فرأيت أن أعمل كتابي هذا مشتملاً على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام: نثره ونظمه، ويستعمل في محلوله ومعقوده...» [36]، ومنه أيضاً قول عبد القاهر الجرجاني في مقدمة **الدلائل**: «هذا كلام وجيز يطّلع به الناظر على أصول النحو جملة، وكل ما به يكون النظم دفعة، وينظر منه في مرآة تريه الأشياء المتباعدة الأمكنة قد التقت له حتى يرآها في مكان واحد، ويرى بها مشئماً قد ضم إلى معرِق...»[37].

والمتأمل في مثل هذا النماذج وغيرها في المؤلفات النقدية، يجد أن من أهم أمارات ارتباط هذا الدافع من دوافع الكتابة النقدية بالمثاقفة، ما تمثل في تلك الضمائر الحاضرة في خطاب المؤلف أثناء تعبيره عن الدافع لكتابة هذا الكتاب، وهذه الضمائر إنما هي علامة من علامات التواصل والمثاقفة ما بين المؤلف والقارئ، سواء كانت تلك الضمائر من قبيل ضمائر المخاطبة، كما نجد لدى الخفاجي في قوله (اعلم) بهذه الصيغة، الدالة على حرص المؤلف: «على الظهور في هيئة العالم المتمكن الذي يحرص على نشر علمه، ونفع الناس به»[38]، أو كان ذلك من قبيل ضمير الغائب، الحاضر في خطاب عبد القاهر الجرجاني، الذي صرح بحضور القارئ مثاقفاً ومشاركاً له في المعرفة في قوله: (هذا كلام وجيز يطلع فيه الناظر).

كما أن مما يلاحظ في هذا الدافع، هو أسلوب المؤلف في التعبير عن هذا الدافع من دوافع الكتابة النقدية لديه، فهو بعد أن يتوجه إلى القارئ بضمير المخاطب، أو يعبر عن حضوره بضمير الغائب، يعمد إلى ذكر هذا الدافع بأسلوب يستحث فيه عزم القارئ، ويدفعه نحو الإقبال عليه، إقبالاً بذوقه وحسه، وهو ما نجده في قول الآمدي: «وأنا أبتدئ بما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى... لتتأمل ذلك، وتزداد بصيرة وقوة في حكمك إن شئت أن تحكم، أو اعتقادك فيما لعلك تعتقده مع احتجاج الخصمين»[39]، وهو ما نجده في كلام عبد القاهر السابق، وتعبيره عن هذا الدافع تعبيراً إبداعياً، استدعى فيه نوعاً من المرايا، وهي المرآة المحدبة، التي يرى القارئ من خلالها (الأشياء المتباعدة الأمكنة قد التقت له حتى رآها في مكان واحد)، كما يقول.

وحاصل ما سبق، أن وجهاً من وجوه المثاقفة النقدية، تمثل هنا في الكتاب النقدي، من خلال دوافع تأليفه في هذا المبحث؛ فالناقد إذ يقدم عمله، فإنما يقدمه إما تلبية لحاجةٍ معرفية خاصة أو عامة، أو من منطق التخصص المعرفي، الذي يفرض المبادرة من الناقد، أو لمَا يراه من أهمية تربية الذائقة النقدية والأدبية، لدى القارئ، وهي دوافع تكشف بهذا التنوع عن قيمة معرفية مهمة، تمثلها الناقد العربي القديم من خلال الكتابة النقدية، وهي الإحساس بالمسؤولية تجاه الآخر، من خلال التواصل معه عبر الكتاب النقدي.

---

(1) ينظر: التفكير البلاغي عند العرب : 138.

(2) الحيوان : 1-47، وينظر: التفكير البلاغي \عند العرب : 139.

(3) الحيوان : 1-42.

(4) التفكير البلاغي عند العرب : 139.

(5) الحيوان : 1-50.51.

(6) المسؤولية النقدية في كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه : 10.

(7) الذات الناقدة في النقد العربي القديم : 97.98.

(8) أخبار أبي تمام : 3.5.

(9) الموازنة : 1-3.

(10) عيار الشعر : 5.

(11) الذات الناقدة في النقد العربي القديم : 99.

(12) نقد الشعر : 16.

(13) كتاب الصناعتين : 100.

(14) سر الفصاحة : 13، وينظر: الوساطة : \12، و دلائل الإعجاز : 34.35، و العمدة في محاسن الشعر وآدابه \ونقده : 1-4.5.

(15) الذات الناقدة في النقد العربي القديم : 99.

(16) طبقات فحول الشعراء : 1-7.

(17) المصدر السابق: 1-5.

(18) نقد الشعر : 15.

(19) الذات الناقدة في النقد العربي القديم : 89.

(20) نقد الشعر : 15.

(21) الذات الناقدة في النقد العربي القديم : 89.

(22) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : 142.

(23) الموازنة : 1-3.

(24) المصدر السابق: 1-3.

(25) السابق: 1-4.

(26) الموازنة : 1-411.

(27) السابق: 1-417.

(28) البيان والتبيين : 2-100.

(29) الوساطة : 92.

(30) إعجاز القرآن : 125.

(31) دلائل الإعجاز : 549.

(32) يقول عبد القاهر في هذا الفصل: «واعلم أنه لا يصادف القول \في هذا الباب موقعاً من السامع، ولا يجد لديه قبولاً حتى يكون من أهل الذوق \والمعرفة، وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بأن لما يومئ إليه من الحسن واللطف أصلاً، \وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام فيجد الأريحية تارةً، ويعرى منها \تارة أخرى، وحتى إذا عجّبته عجب. وإذا نبهّته انتبه، فأما من كانت الحالان \والوجهان عنده أبداً على سواء، وكان لا يفقه من أمر النظم إلا الصحة المطلقة \وإلا إعراباً ظاهراً، فما أقل ما يجدي الكلام معه». دلائل الإعجاز : \291.

(33) طبقات فحول الشعراء : 1-7.

(34) الحيوان : 1-59، وينظر: شخصية الناقد في \النقد العربي القديم : 63.

(35) سر الفصاحة : 3.

(36) كتاب الصناعتين : 10.

(37) دلائل الإعجاز : 3.

(38) الذات الناقدة في النقد العربي القديم : 45.

(39) الموازنة : 1-6.

المبحث الثاني

لغة الكتابة النقدية

أدرك الناقد العربي القديم قيمةَ اللغة وأهميتها في بنية كتابه النقدي، وهذه الأهمية للغة الكتابة النقدية، تتمثل أولاً في كونها الوسيط الحامل للمعرفة النقدية، التي يقدمها المؤلف للقارئ، ويبني من خلالها مثاقفته النقدية معه، عبر هذا الكتاب، كما أن لغة الكتابة النقدية تعبير في حقيقة الأمر عن شخصية المؤلف وتأثيره أثناء تواصله مع القارئ وتبادله معه، من خلال الأسلوب الكتابي، ذلك أن الأسلوب ـ بتعبير فاليري ـ هو بصمة إبهام المؤلف لدى القارئ؛ فالأسلوب هو الرجل[1]، وتبعاً لمقولة بِرْيان: «إن الكتاب الجامع لأشتات الحكمة يُولد ميتاً إذا أعوزه الأسلوب»[2]، فإن هذا المبحث من مباحث الكتابة النقدية، يأتي واقفاً على أسلوب الكتابة النقدية، والكشف عن الجانب الطريف الذي دأبت على إبرازه هذه الدراسة، في كل نمط من أنماط المثاقفة وهو النظر في المكوّن البلاغي في الخطاب النقدي، في مثاقفات العرب النقاد القدماء.

وقد اختار الباحث ـ كما كان مطرّداً من قبل ـ أن يقف على اللغة التي كتب الكتاب النقدي، وعلاقتها بالمثاقفة القائمة بين المؤلف والقارئ، وذلك من خلال حقل الدلالة والتداول، وذلك على النحو الآتي:

الكتـابة النقـدية دلاليـاً:

وهذا الحقل اللغوي، من شأنه أن ينهض بقراءة الدلالات الكامنة وراء لغة المؤلف في كتابته النقدية، وأسرارها الدلالية التي تبرز صورة المثاقفة بينه وبين القارئ، وذلك انطلاقاً من اللفظة

المفردة الكتابية، بوصفها النواة اللغوية الرئيسة، المكوّنة لأسلوب المؤلف، مروراً بالتراكيب ودلالاتها، وانتهاءً بالدلالة التصويرية، وذلك في المستويات الدلالية الآتية:

1. المستـوى المعجمـي:

كما أن للحكاية النقدية . قبل هذا الفصل . معجمها الدال على انتماء ألفاظ خطاب الحكي النقدي إلى فضاء السرد، الذي يعبر عن حالةٍ من حالات التبادل والتواصل النقدي، وكما أن للخطاب الحواري معجمه الحواري، وللرواية الأدبية، ألفاظها الدالة على نمط من التواصل النقدي والمعرفي بين الرواة حينذاك، كذلك يَنْهَد هذا المستوى من المستويات الدلالية في لغة الكتابة النقدية، إلى البحث في تلك الألفاظ والمفردات، التي تدل من خلال النظر في جذورها المعجمية، على الانتماء إلى هذا النمط من أنماط المثاقفة النقدية، التي يتوجه فيها المؤلف من خلال الكتاب النقدي إلى القارئ، مقيماً تبادله المعرفي معه، وسيبدو لنا بعد ذلك في هذا المستوى أن: «التأليف ليس فعلاً اعتباطياً»(3)، لدى الناقد العربي القديم، بل هو فعلٌ معرفي تبادلي بينه وبين القارئ، مقصودٌ لذاته، دلّت عليه جملةٌ من الألفاظ الموحية بذلك، لعل من أبرزها ما يلي:

1. **(كَـتَبَ):** هذه اللفظة هي . أم الباب . كما يقال، ولها معانٍ متنوعة، أشارت إليها بعض المعاجم، لكن ما يهمنا هو المعنى المعجمي المتصل بسياق التواصل والتبادل، وقد أفاض ابن فارس وغيره من علماء المعاجم في دلالات هذه اللفظة، وأصولها، فـ: «الكاف والتاء والباء أصل صحيح واحد يدل على جمع شيء إلى شيء، من ذلك الكتاب والكتابة»(4)، كما أشار ابن فارس أيضاً إلى ارتباط الكتابة بالعلم والمعرفة، بمختلف أنواعها: «قال ابن الأعرابي: الكاتب عند العرب العالِم، واحتج بقوله تعالى: **«أَمْ عِندَهُمُ الْغَيْبُ فَهُمْ يَكْتُبُونَ»**»(5)، أما ابن منظور، فقد أضاف ارتباط الكتابة بآلتها وهي الخط: «كتب الشيء كتبة كتاباً وكتابة وكتبه: خطه»(6)، وبيّن تعريف الكتاب: «الكتاب اسم لما كتب مجموعاً، والكتاب مصدر، والكتابة لمن تكون له صناعة، مثل الصياغة والخياطة»(7).

وقد بسط أبو البقاء الكفوي، في معجمه **(الكليات)**، الكلام في مفهوم الكتاب والكتابة، فقال: «الكتاب: عَلَم جنسٍ لطائفة من ألفاظ دالة على مسائل مخصوصة من جنس واحد، تحتَه في الغالب. إما أبواب دالة على الأنواع منها، وفصول دالة على الأصناف، وإما غيرها، وقد يستعمل

كلٌّ من الأبواب والفصول مكانَ الآخر»[8]، والكتابة هي: «جمع الحروف المنظومة، وتأليفها بالقلم. ومنه الكتاب لجمعه أبوابه وفصوله ومسائله»[9].

وإذا اتجهنا هنا إلى المدونة النقدية العربية القديمة، سنجد أن الكتابة تعد: «وسيلة من وسائل العمل الثقافي»[10]، التي يبني من خلالها الناقد جسور التبادل المعرفي والتواصل النقدي، مع جمهوره من القراء، بمختلف أطيافهم، وهذا يبدو من خلال حضور هذه المفردة في خطاب المؤلف الذي يوجهه للقارئ، في كثير من مضامين الكتب النقدية، من ذلك مثلاً ما ورد كثيراً لدى الجاحظ، حيث يؤثر هذه اللفظة الدالة على هذا العمل المعرفي الثقافي الذي يتوجه به الجاحظ إلى قارئه، فهو بعد إشارته إلى أبي عمرو والشيباني وأبي عبيدة وغيرهم من النقاد اللغويين، ناقداً طريقتهم وتعاملهم مع النص الشعري، رواية ودراية[11]، يقول مخاطباً القارئ: «ولولا أن أكون عيّاباً، ثم للعلماء خاصة لصورتُ لك في هذا الكتاب بعض ما سمعت من أبي عبيدة، ومن هو أبعد في وهمك من أبي عبيدة»[12].

ومن شواهد هذا المقام أيضاً، ما توجه ابن رشيق إلى القارئ، وهو يتحدث عن مبالغة الشاعر في مدح ممدوحه، إذاً: «لا يحسن في صناعة الشعر أن يعطى الرجل فوق حقه من المدح، لئلا يخرج الأمر إلى التنقص والازدراء، كما أُخذ ذلك على أبي الطيب وغيره آنفاً، وقد فسد الوقت، ومات أرباب الصناعة، فما ظنك والناس ناس والزمان زمان؟ وسيرد عليك في مكانه من هذا الكتاب»[13]، وقد يعبر الناقد بفعل الكتابة النقدية الصريح، ومن ذلك قول عبد القاهر في أحد فصول الأسرار: «قد كتبتُ هذا الفصل على وجهه، والمقصود منه منعه أن تطلق الاستعارة على «الصوغ»، و«الحوك»...»[14].

2. **(ألَّف):** التأليف في أصله المعجمي يدل على الجمع، فــ: «الهمزة والألف والفاء أصل واحد، يدل على انضمام الشيء إلى الشيء، والأشياء الكثيرة... وكل شيء ضممت بعضه إلى بعض فقد ألّفتَه تأليفاً»[15]، وفي إشارة معجمية من ابن منظور، تبدو أكثر دقة وتحديداً ومناسبة لهذا المقام، يقول فيها: «وألّفتَ الشيء، إذا وصلتَ بعضه ببعض، ومنه تأليف الكتب... وأْتَلَف الشيء أَلِفَ بعضُه بعضاً، وألّفه: جمع بعضه إلى بعض»[16]، وهذه الإشارة الدالة على دلالة التأليف في بعض سياقاته على الجمع، من شأنها أن تربطنا بإشارة الكلاعي، إلى أن من أنواع التأليف لدى القدماء: «ما فضيلته جمع ما افترق، مما تناسب وافترق»[17].

وهنا، يبدو الجاحظ من أوائل النقاد الذين ربطوا بين التأليف بوصفه حركة ثقافية، ونشاطاً معرفياً يجمع بين كلٍّ من المؤلِّف، والمؤلَّف، والمؤلَّف له، إذ يشير إلى حالةٍ خاصة به، أثناء تأليفه بعض الكتب، التي تتعرض للطعن والسرقة من قبل بعض لصوص النصوص في بيئته، إذ لم يجد وسيلةً تحقق له ولبعض ما ألفه شيئاً من الأمن الثقافي والمعرفي، من الطعن والسرقة، إلا بنسبةِ بعض ما ألفه: «إلى مؤلِّفٍ قديمٍ حفه الزمن بالمجد والشرف»(18)، ولذلك يعبر عن تجربته هذه بقوله: «وربما ألفت الكتاب الذي هو دونه في معانيه وألفاظه، فأترجمه باسم غيري، وأحيله على من تقدمني عصره مثل ابن المقفع والخليل، وسلْم صاحب بيت الحكمة، ويحيى بن خالد، والعتّابيّ، ومن أشبه هؤلاء من مؤلِّفي الكتب، فيأتيني أولئك القوم بأعيانهم الطاعنون على الكتاب الذي كان أحكم من هذا الكتاب، لاستنساخ هذا الكتاب وقراءته عليّ، ويكتبونه بخطوطهم، ويصيِّرونه إماماً يقتدون به، ويتدارسونه بينهم، ويتأدّبون به، ويستعملون ألفاظه ومعانيه في كتبهم وخطاباتهم، ويروونه عنِّي لغيرهم من طلاب ذلك الجنس فتثبت لهم به رياسة، ويأتمُّ بهم قومٌ فيه؛ لأنه لم يترجم باسمي، ولم يُنسب إلى تأليفي»(19).

ونجد في بعض سياقات الكتب النقدية، حضوراً لهذا اللفظ (ألّف) بمعناه المعجمي الدال عليه، المتمثل في (الجمع)، خاصة في تلك الكتب النقدية، التي تنزع منزعاً إخبارياً، من ذلك مثلاً قول ابن المعتز في فاتحة طبقات الشعراء: «... فتأملت فخطر علي الخاطر في بعض الأفكار، أن أذكر في نسخةٍ ما وضعته الشعراء من الأشعار، في مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من بني العباس، ليكون مذكوراً عند الناس، متابعاً لما ألّفه ابن نجيم قبلي، بكتابه المسمى **طبقات الشعراء الثقات**، مستعيناً بالله المسهل الحاجات»(20)، وقول الباقلاني: «ونحن نبين ما سبق فيه البيان من غيرنا، ونشير إليه ولا نبسط القول، لئلا يكون ما ألّفناه مكرراً ومقولاً، بل يكون مستفاداً من جهة هذا الكتاب خاصة»(21)، بينما يؤثر المرزباني لفظة الجمع، الدالة على التأليف: «وأودعت هذا الكتاب ما سهل وجوده، وأمكن جمعه، وقرب متناوله من ذكر عيوب الشعراء التي نبّه عليها أهل العلم»(22)، وكذلك الحال لدى ابن رشيق القيرواني(23).

3. **(صنّف):** الصنف كما في المعجم، له معنيان: «أحدهما: الطائفة من الشيء، والآخر: تمييز الأشياء بعضها عن بعض، فالأول الصنف، قال الخليل: الصنف طائفة من كل شيء، وهذا صنف من الأصناف أي: نوع... والأصل الآخر، قال الخليل: التصنيف: تمييز الأشياء بعضها عن بعض،

ولعل تصنيف الكتاب من هذا، والتبويب المصنف من هذا، كأنه مُيّزت أبوابه فجعل لكل بابٍ حيّزه»[24].

وإذا كان الصنف ـ كما يقول ابن منظور ـ هو: «النوع والضرب من الشيء»[25]، وهو أيضاً كما لدى ابن فارس تمييز بعض الأشياء عن بعض، وضرب لذلك مثلاً بتصنيف الكتاب، فإن الناقد العربي القديم في كتابه النقدي، قد جسّد من خلال التطبيق، العلاقةَ بين هذا اللفظ من ألفاظ الكتابة النقدية، ونمط المثاقفة الذي ينتمي إليه، من خلال تبويب كتابه للقارئ، وإشارته في بداية كل باب، بأن هذا الباب يحوي أصنافاً من المسائل النقدية والبلاغية التي تميز هذا الباب عن غيره أثناء تصفح القارئ للكتاب، ومن جهة أخرى تميز طريقة هذا الناقد عن غيره من المؤلفين، الذين ألّفوا في هذا الضرب من ضروب المعرفة النقدية.

فحين تحدث أبو هلال عن حد البلاغة والفصاحة، وذكر في هذا الباب طائفة من أقوال العلماء والحكماء، ختم بقوله: «وأنت ـ أيدك الله ـ تعتمد ما ذكرته، وتأتم بما شرحته منه، وتستدل به على ما ألفيتَه من جنسه إذا عثرت به، لتستغني عن جميع ما صُنّف في البلاغة، وسائر ما ذكر من أصناف البيان والفصاحة إن شاء الله»[26]، كما يعمد إلى ذكر ذلك في باب خاص أفرده للسرقات، قال فيه: «وقد أتيتُ في هذا الباب على الكفاية، ولا أعلم أحداً ممن صنف في سرَق الشعر، فمثّل بين قول المبتدي وقول التالي؛ وبيّن فضل الأول على الآخر، والآخر على الأول غيري، وإنما كانت العلماء قبلي ينبهون على مواضع السرق فقط، فقسْ بما أوردتُه على ما تركته»[27].

ومثل ذلك نجده عند ابن رشيق في كتابه **العمدة**، حيث يقول في فاتحة باب وضعه، للمقلّين من الشعراء والمغلبين: «ولما كان المشاهير من الشعراء .كما قدمت. أكثر من أن يحصوا، ذكرت من المقلّين وأصحاب الواحدة، ومن وسع ذكره في هذا الموضع، ونبهت على بعض المغلبين منهم، لما تدعو إليه حاجة التأليف، وتقتضيه عادة التصنيف، غير مفرَّط ولا مفرط، إن شاء الله تعالى»[28].

وبالجملة، فإن ما يمكن استنتاجه على نحو عام هنا، بعد التأمل في هذا المستوى المعجمي من مستويات لغة الكتابة النقدية يتمثل في: أن الناقد العربي القديم، كما عبر عن الرواية الأدبية، والحوار النقدي، والحكاية النقدية، بألفاظ دالةٍ عليها، وحاملة معنى التبادل المعرفي من خلالها، نجد هنا أن هذا الناقد آثر جملة من الألفاظ والعبارات التي ينص عليها، تعبيراً عن مثاقفته النقدية مع القارئ عبر الكتابة النقدية، ومن هنا كان الاقتصار على هذه الألفاظ السابقة، بوصفها أُمَّهات

الألفاظ الدالة على هذا النمط من أنماط المثاقفة النقدية، في المدونة النقدية العربية القديمة.

2. المستـوى التركيبـي:

يلتفت هذا المستوى من مستويات الدلالة في لغة الكتابة النقدية، إلى أبرز تلك الأساليب التركيبية، التي تمدّ بها اللغةُ المؤلفَ في حقبة المثاقفة النقدية العربية القديمة، ليعمر بها كتابه، ويصوغ بها آراءه وأفكاره التي يقدمها للقارئ، والالتفات إلى هذه الأساليب التركيبية لدى الناقد العربي القديم في كتابه، يأتي مصحوباً بملامسة الأثر الذي تحدثه تلك الأساليب على مستوى المثاقفة بين المؤلف والقارئ، وهو السؤال الدلالي المهم هنا، والمؤلفون في حقبة المثاقفة تلك، وإن لم يكونوا وجهاً أسلوبياً واحداً متماثلاً، في لغة الكتابة لديهم، إلا أن الهدف هنا هو الوقوف على أبرز تلك الملامح والأدوات اللغوية، التي ساغ استعمالها وإيثارها لدى أغلب النقاد في كتبهم النقدية، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

1. **أفعال القول:** القول عبارة عن: «مصطلح من المصطلحات، التي تطلق على ما ينجزه المتكلم من كلام، وهو ذو صلةٍ بتلك المصطلحات، التي تطلق على مختلف تجليات الظاهرة اللغوية، كاللفظ والكلام والخطاب»[(29)].

ويُعد أبو الفتح ابن جني من أوائل النقاد، الذين أفاضوا القول، في (فعل القول) وجذوره واشتقاقاته ومقاماته، فقد عقد باباً سماه: (هذا باب القول على الفصل بين الكلام والقول)[(30)]، استهله بذكر تقلبات الجذرِ (ق و ل) الست، مبيناً أن العرب قد استعملتها كلها ولم تهمل منها واحداً، وأن: «معنى (ق و ل) أين وجدت، وكيف وقعت، من تقديم بعض حروفها على بعض وتأخره عنها إنما هو الخفوق والحركة»[(31)]، ثم انتقل إلى مفهوم القول والكلام، مفرقاً بينهما، فالقول هو: «كل لفظ مذِل به اللسان تاماً كان أو ناقصاً، فالتام هو المفيد، أعني الجملة وما كان في معناها، من نحو صهٍ وإيهٍ، والناقص ما كان بضد ذلك، زيد، ومحمد»[(32)]، وأما الكلام فهو: «كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه»[(33)]، وبناءً عليه يفرق بين القول والكلام: «فكل كلام قول، وليس كل قولٍ كلام»[(34)].

وهذه المقاربة الدلالية التمهيدية، من قبل ابن جني، يمكن الانطلاق منها للكشف عن بعض مقامات أفعال القول في الكتاب النقدي، وصيغها، والمتأمل في كثير من الكتب النقدية، يجد أنها تتخذ أشكالاً متنوعة، وصيغاً متعددة، منها على سبيل المثال:

. **القول: بمعنى الاعتقاد:** وهذا المعنى هو من معاني القول، التي أشار إليها ابن جني، حيث بيّن أن من معاني القول، ما يمكن أن يتمثل في: «الاعتقادات والآراء، وذلك نحو قولك: فلان يقول بقول أبي حنيفة، ويذهب إلى قول مالك، ونحو ذلك، أي: يعتقد ما كان يريانه، ويقولان به»(35)، وعند الالتفات إلى حضور هذا المعنى من معاني القول في الكتاب النقدي، سنجد أنه: «قد ورد استعمال «القول» في المدونة النقدية بمعنى الرأي والاعتقاد بصيغ وأساليب متنوعة مثل: أقول، قلت، أنا أقول، ثم إني أقول...»(36).

وهنا، يمكن التمثيل على هذا المقام من مقامات أفعال القول في الكتاب النقدي، بكثير من الشواهد والنماذج الدالة على هذا المعنى، من ذلك قول ابن سلام نفسه: «قال محمد بن سلام: ذكرنا العرب وأشعارها، والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها وأشرافها وأيّامها، إذ كان لا يحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب، وكذلك فرسانها، وساداتها وأيامها، فاقتصرنا من ذلك على ما لا يجهله عالم، ولا يستغني عن علمه ناظر في أمر العرب، فبدأنا بالشعر...»(37)، ومثل هذا يرد كثيراً، الجاحظ في **البيان والتبيين**، حيث يبدأ كثيراً من أبواب كتابه بـــ**(**قال أبو عثمان**)** ويقصد نفسه، من ذلك قوله: «قال أبو عثمان: أما أنا فلم أر أمثل طريقة في البلاغة من الكتّاب...»(38)، وقوله أيضاً: «قال أبو عثمان الجاحظ: ولم يرَ الناس أعجب حالاً من الكميت والطرماح»(39)، وكذلك الحال لدى أبي بكر الصولي(40)، وعبدالقاهر الجرجاني(41).

وبهذا الأسلوب من أساليب العرض المعرفي في الكتاب النقدي، تبدو مثاقفة المؤلف مع القارئ من خلال عرض رأيه واعتقاده عليه، عبر هذا المعنى من معاني القول، الذي قال عنه ابن جني: «فأما تجوزهم في تسميتهم الاعتقادات والآراء قولاً، فلأنّ الاعتقاد يخفى فلا يعرف إلا بالقول، أو بما يقوم مقام القول، من شاهد الحال، فلما كانت لا تظهر إلا بالقول سميت قولاً، إذ كانت سبباً له، وكان القول دليلاً عليها»(42).

. **القول في مقام الحكاية:** وقد أشار سيبويه إلى: «أن «قلت» في كلام العرب إنما وقعت على أن يحكى بها، وإنما يحكى بعد القول ما كان كلاماً لا قولاً»(43)، وأما الحكاية هنا من حيث المفهوم، فقد أشار الدكتور محمد الشاوش إلى أننا: «يمكن أن نضبط للحكاية حداً جامعاً على النحو التالي: الحكاية أن يضمّن المتكلم في كلامه كلاماً ليس له عادة، قد عمل بعضه في بعض، وذلك بقصد أغراضٍ عديدة منها التسمية، أو نقل ما سمع أو ما قرأ»(44).

والناقد العربي القديم في كتابه، حين يستخدم فعل القول للحكاية، فإن ذلك يأتي في حالة إسناد كلامٍ ما إلى قائلٍ غير هذا المؤلف، أي: تقديم نوع من المعرفة النقدية للقارئ، بطريق النقل والسماع والحكاية، وهو ما يسمى لدى ديكرو (بالتأليف الشفوي)[45]، الذي يعتمد على النقل والسماع في ما يكتبه المؤلف.

وشواهد هذا النمط من أفعال القول كثيرة جداً، من ذلك قول الجاحظ: «قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني: المعاني القائمة في صدور العباد، المتصورة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية»[46]، وقوله: «قال نوح بن جرير: قال الحطيئة: خير الشعر الحولي المنقح»[47]، ونجد لدى ابن قتيبة: «قال محمد بن سلام: حدثني راوية الفرزدق، أنه لم ير رجلاً كان أروى لأحاديث امرئ القيس وأشعاره من الفرزدق»[48].

. **القول في مقام الافتراض:** وهذا المقام غالباً ما يكون مقاماً يتسم بسمة الحجاج والسجال النقدي، بين المؤلف والقارئ: «ويأتي هذا الاستعمال في عدة صور نحو: فإنْ قيل... قلتُ، فإن قلتَ... قيل، فإن قال قائل... قلتُ، فإذا قال قائل... قلنا»[49].

وشواهد كثيرة متنوعة، من ذلك ما ورد في موضع واحد لدى ابن سلام، وهو يتحدث عن عيوب الشعر، كالإسناد والإقواء: «وكان الخليل بن أحمد يستحسن في الشعر إذا قل في البيت والبيتين، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج، فإن قيل: كيف يستحسن منه شيء وقد قيل هو عيب؟ قال: يكون هذا مثل القَبَل والحَوَل واللَّثَغ في الجارية، قد يشتهى القليل منه الخفيف وهو إن كثر عند رجل في جوار أو اشتد في جارية هَجُنَ وسَمُج»[50]، ومثل هذا يكثر عند الآمدي[51]، والقاضي الجرجاني[52]، وغيرهم ممن عرفوا بالمنطق الحجاجي في مؤلفاتهم النقدية.

2. الضمـائـر:

المتأمل في النظرية الدلالية لدى العرب القدماء، يجد أن اللغويين لم يشيروا إلى مصطلحات تميز الضمائر بعضها من بعض سوى هذه المصطلحات: المتكلم، المخاطب، الغائب، وهو تمييز قائم على المقابلة بين كلٍّ من (الحضور والغياب)، في أي مقام من مقامات التبادل اللغوي، الحضور في (المتكلم والمخاطب)، والغياب لدى (المحدَّث عنه) وهو الغائب[53].

وقد أشار سيبويه إشارة دلالية جامعة، بيَّن فيها كلاً من منزلة هذه الضمائر الثلاثة، وأدواتها: «اعلم أن المضمَر المرفوع، إذا حدّث عن نفسه فإن علامته أنا، وإن حدّث عن نفسه وعن آخر

قال: نحنُ، وإن حدّث عن نفسه وعن آخرين قال: نحنُ... وأما المضمَر المخاطَب فعلامته إن كان واحداً: أنت، وإن خاطبتَ اثنين فعلامتُهما: أنتُما، وإن خاطبتَ جميعاً فعلامتُهم: أنتم...، وأما المضمَر المحدَّث عنه فعلامتُه: هو...»[54].

وما يستنبطه الباحث من كلام سيبويه، مما يتصل بسياق المثاقفة في الكتابة النقدية، هو أن ضمير المتكلم إنما أعطي هذه الأهمية والتقديم، حين جعل: «أول الضمائر وأهمها»[55]؛ وذلك: «باعتباره محور عملية التخاطب»[56]، فهو سيد الموقف التخاطبي التواصلي، ففي أي عمل ينجزه أو يقدمه هذا الفاعل المتكلم: (إذا حدث عن نفسه فإن علامته أنا) بتعبير سيبويه، وهو ما يمكن أن نسميه في الكتابة النقدية بـــ(أنا) المؤلف، ثم يأتي المخاطب في درجة ثانية تعقبه، بوصفه مشاركاً لهذا المتكلم، متخلصاً من الغياب عن مشهد التواصل، الذي لحق بالضمير الغائب (المحدَّث عنه) فـــ: «المخاطب يتخلص من هذه السلبية (أي: الغياب) بتوجيه الخطاب إليه، فيصير سامعاً ومتلقياً، ويتحول إلى مشارك في حدث التخاطب، أما المضمَر المحدَّث عنه فإنه يحافظ على سمة السلبية، فلا يشارك في عمل القول لا بالإنشاء ولا بالسماع»[57]، وسنجد في كثير من مضامين الكتاب النقدي، أن ما يمكن أن يمثل المخاطب المشارك للمؤلف، هو ذلك القارئ القريب المتفاعل مع ما يقدمه المؤلف، بينما يمثل الغائب ذلك القارئ البعيد المحدّث عنه في بعض أحاديث المؤلف النقدية.

والشواهد التي تُظهر شيئاً من حضور الضمائر في الكتاب النقدي، ووظيفتها المتمثلة في الكشف عن صورة المثاقفة بين المؤلف والقارئ، متنوعة الصيغ والمقامات، من ذلك ما يعبر عنه المؤلف ويجمع فيه بين (الأنا) و(الآخر)، أي: (أنا المؤلف) من خلال التعبير بضمير التكلم، و(الآخر) القارئ، من خلال مخاطبته بضمير المخاطب، وغالباً ما يكون (كاف) الخطاب، من ذلك مثلاً قول الجاحظ مخاطباً القارئ: «وأنا أوصيك أن لا تدع التماس البيان والتبيين إن ظننت أن لك فيهما طبيعة، وأنهما يناسبانك بعض المناسبة، ويشاكلانك في بعض المشاكلة...»[58]، ومن ذلك قول ابن قتيبة: «ولعلك تظن رحمك الله أنه يجب على من ألف مثل كتابنا هذا ألا يدع شاعراً قديماً ولا حديثاً إلا ذكره، ودلك عليه، وتقدّر أن يكون الشعراء بمنزلة رواة الحديث، والأخبار والملوك والأشراف، الذين يبلغهم الإحصاء، ويجمعهم العدد...»[59]، وقول ابن طباطبا: «وأنا مبيّنٌ لك عيار الشعر»[60]، وقول عبد القاهر عن نمط من القراء بضمير الغائب، وهو في الوقت ذاته

يخاطب قارئه ويقول: «وهل رأيتَ رأياً أعجز، واختياراً أقبح ممن كره أن تعرف حجة الله تعالى، من الجهة التي إذا عُرفتْ كانت أنورَ وأبهرَ وأقوى وأقهر»[61]، وقوله: «وهذه شبهة أخرى ضعيفة عسى أن يتعلق بها متعلق ممن يُقْدِم على القول من غير روية، وهي أن يدعي أن لا معنى للفصاحة سوى التلاؤم اللفظي، وتعديل مزاج الحروف..»[62].

ومما يقال هنا، إن جانباً مهماً لا ينبغي أن يطوى ذكره، وهو ما يتعلق بمراوحة الناقد القديم في كتابه النقدي بين استخدام ضمير المتكلم المفرد، واستخدام ضمير المتكلم الجمع (نون العظمة)، فما دلالة كل من هذين الضميرين وعلاقتهما بمثاقفة المؤلف مع القارئ في الكتاب النقدي؟

الغالب في كثير من مقدمات الكتب النقدية، هو تعبير المؤلف واستهلاله بضمير المتكلم بصيغة المفرد، كقول ابن المعتز: «عقد الفكر طرفي ليلة بالنجوم... فخطر علي الخاطر في بعض الأفكار أن أذكر في نسخةٍ وضعته الشعراء من الأشعار...»[63]، وقول ابن قتيبة: «هذا كتاب ألفتّه في الشعراء، أخبرت فيه عن الشعراء، وأزمانهم وأقدارهم...» [64]، وقول الآمدي: «وأنا أبتدئ بذكر ما سمعته من احتجاج كل فرقةٍ من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى، عند تخاصمهم في تفضيل أحدهما على الآخر...»[65]، وقول ابن طباطبا: «وأنا أبيّن لك هذا...»[66]، وقول عبدالقاهر: «وأما المجازُ فقد عَوَّل الناسُ في حَدَّه على حديثِ النَّقل وأنَّ كلَّ لفظٍ نُقِلَ عن موضُوعهِ فهو مجاز، والكلامُ في ذلك يطولُ، وقد ذكرتُ ما هو الصّحيحُ من ذلك في موضعٍ آخَر، وأنا أقتصرُ هاهنا على ذكرِ ما هو أشهرُ منه وأظهرُ»[67]، ومثل الاستخدام شائع مستفيض[68].

وقد التمس الدكتور عباس أرحيلة جملةً من النكات التي تنزع منزعاً نفسياً وتربوياً لدى بعض المؤلفين في إيثارهم التعبير بهذا النوع من الضمائر، فمن ذلك مثلاً: «تواضع العلماء والخوف من الوقوع في الادعاء والكبر، والتلميح إلى قيمة الذات المبدعة، ومسؤوليتها فيما أتت به، والرغبة في تخليد الاسم حتى يكون موضوع الكتاب أمراً خاصاً به»[69]، كما بيّن أن المؤلف حين يعبر بتاء المتكلم المفرد خاصة حين يذكر تجربة معرفية معينة خاصة، كتجربة تأليف الكتاب مثلاً، فإنه: «يتحدث عن تجربة فردية عاشها، وعن معاناة عرف أطوارها، وذاق عذوبتها ومرارتها، فكيف يخفيها في نون الجماعة، ويطلب العظمة في غيره، ويتوارى عن الكشف عن هويته»[70].

أما ضمير المتكلم بصيغة الجمع وحضوره، واستخدام المؤلف له في لغة الكتاب النقدي، فإنه قد تمثل في مواضع كثيرة لدى كثير من النقاد، من ذلك قول الجاحظ: «قال أبو عثمان: قد ذكرنا من

كلام رسول الله، وخطبه صدراً، وذكرنا من خطب السلف جملاً، وسنذكر من مقطعات الكلام وتجاوب البلغاء ومواعظ النساك ونقصد من ذلك إلى القصار دون الطوال ليكون ذلك أخف على القارئ»(71)، وقوله: «ومن الخطباء الشعراء زيد بن جندب الأيادي وقد ذكرنا شأنه»(72)، وقول أبي هلال: «ولما كانت أغراض الشعراء كثيرة ومعانيهم متشعبة جمة لا يبلغها الإحصاء كان من الوجه أن نذكر أكثرها استعمالاً»(73)، وقول عبد القاهر: «وقد وصلتُ بأخَرَةٍ إلى كلام من أصغى إليه وتدبَّره تدبُّر ذي دين وفتوة، دعاه النظر في الكتاب الذي وضعناه، وبعثه على طلب ما دوناه...»(74).

وإذا تأمل الباحث بعض هذه الأمثلة، سيجد أن ما يمكن تلمسه من الأغراض المعنوية باستخدام هذا الأسلوب، يمكن أن يتمثل في ما أشار إليه وبينه البطليوسي في كتابه **الاقتضاب في شرح أدب الكُتّاب**: «الرجل الجليل القدر ينوب وحده مناب الجماعة، وينزل منزلة عدد كثير في فضله وعلمه»(75)، وبناءً عليه يأتي التعبير بنون العظمة من قبل بعض النقاد، النون التي: «تخفي وراءها الشعور بالتمييز بالموهبة، وما يستتبع ذلك من علمٍ وقدرة على البحث»(76).

وفي سياق آخر من سياقات التعبير بضمير المتكلم الجمع، قد يلجأ الناقد العربي القديم في كتابه إلى التعبير بهذا النوع من الضمائر من باب الشعور بالانتماء إلى هذا الحقل المعرفي الذي يكتب فيه المؤلف مع جماعة من المؤلفين، وهو ما أشار إليه القاسم بن علي الحريري، حيث يقول: «قول العالم: نحن نشرح، ونحن نبيّن، مفسوح له، لأنه يخبر بنون الجمع عن نفسه وأهل مقالته»(77)، وهو ما أشار إليه الدكتور طه عبد الرحمن من المعاصرين، وهو يتحدث عن استعمال المؤلف لضمير الجمع وأثره في تواصله المعرفي مع القارئ، فيرى أن هذا: «هو الاستعمال المتعارف عليه، في المقال العلمي، والتأليف الأكاديمي، فضلاً عن أنه يفيد معنى المشاركة والقُرب، إذ يجعل المتكلم ناطقاً باسمه وباسم غيره، ولا غير أقرب إليه من المخاطب، حتى كأن هذا المخاطب عالمٌ بما يخبره به المتكلم ومشارك له فيه، فيكون ضمير الجمع، من هذه الجهة أبلغ في الدلالة على التأدب والتواضع من صيغة المفرد، ولا دلالة له إطلاقاً على تعظيم الذات ولا على الإعجاب بالنفس»(78).

3. البـديـع:

أدرك الناقد العربي القديم في كتابه النقدي بأن: «الكلام إذا كان لفظه غثاً، ومعرضه رثاً، كان مردوداً ولو احتوى على أجل معنى وأنبله»(79)، كما يقول العسكري، فجاء التفاته إلى البديع واستخدام بعض أساليبه؛ وعياً منه بأن حسن الفكرة، من حسن عرضها، وحسن عرضها من حسن شكلها أيضاً، فالمعرفة ليست هي الفكرة فحسب، والناقد ليس هو المفكّر فقط، بل إن المعرفة وعيٌ ووعاء، والناقد تجاهها هو من يعتني بها أثناء تقديمها للقارئ من جميع جوانبها المضمونية والشكلية.

والمتأمل في بنية الكتاب النقدي في حقبة المثاقفة، يجد جملةً من الأنماط والأساليب البديعية، التي رسمت بحضورها ملمحاً من ملامح الحسن والجمال في لغة الكتابة النقدية، وعبّرت من جهة أخرى عن أثر مثل هذه الأساليب على مقامات التواصل والتبادل اللغوي، وهو ما سماه أحد النقاد: «علاقة تحسين الكلام بوظائف الإبلاغ»(80) والتواصل بين المرسل والمرسل إليه، في أي حالة من حالات التخاطب، شفاهيةً أو كتابية.

فمن ذلك مثلاً حضور السجع، لدى بعض النقاد في كتبهم النقدية، وحرصهم على تقديم الفكرة النقدية للقارئ، متشحةً بالسجع، كما في قول الجاحظ، وهو يخاطب قارئه ويوازنه له بين الألفاظ ومداها المحدود من جهة، والمعاني وآفاقها الواسعة من جهة أخرى، فيقول: «ثم اعلم . حفظك الله . أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ؛ لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة»(81)، وقوله: «ثم اعلم بعد ذلك أن جميع خطب العرب من أهل المدر والوبر، والبدو والحضر على ضربين منها الطوال ومنها القصار، ولكل ذلك مكان يليق به، وموضع يحسن فيه»(82)، ومثل هذا كثير لدى ابن طباطبا، كما في قوله عن بناء القصيدة: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة فخص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه»(83)، ونجد أكثر من ذلك لدى عبد القاهر الجرجاني في كل من الأسرار والدلائل، من ذلك قوله: «اعلم أن من سبيلك أن يعتمد هذا الفصل حدّاً، وتجعل النكت التي ذكرتها فيه على ذكر منك أبداً»(84)، وقوله: «وأما الملخِّص (أي: من الشعر) فيفتح لفكرتك الطريق المستوي ويمهده، وإن كان فيه تعاطف أقام عليه المنار، وأوقد فيه الأنوار، حتى تسلكه سلوك المتبيِّن لوجهته، وتقطعه قطعَ الواثق بالنجح في طيِّه، فترد الشريعة زرقاء، والروضة غناء، فتنال الريَّ، وتقطف الزهر الجني، وهل شيء أحلى

من الفكرة إذا استمرت، وصادفتْ نهجاً مستقيماً ومذهباً قويماً، وطريقة تنقاد، وتبينت لها الغاية فيما ترتاد؟»(85).

وهذه الشواهد وغيرها في بعض الكتب النقدية، إن أظهرت شيئاً من حرص المؤلف على إيثار السجع، فإن ذلك يأتي غالباً مصحوباً بلون بديعي آخر وهو ما سماه البلاغيون بـــ(الموازنة)، التي هي: «أن تكون ألفاظ الكلام متساويةً في الوزن»(86)، والفرق بينه وبين السجع أن السجع فيه اعتدال، وزيادة على الاعتدال بورود الألفاظ على حرف واحد، وأما الموازنة فيها اعتدال في تساوي الألفاظ، دون تماثل الحروف على حرف واحد(87).

وهذا الالتفات الواضح لهذه الألوان البديعية، إنما بدأ بوضوح مع أبي عثمان الجاحظ، وأما ما قبله من المؤلفين النقاد، فلا يجد الباحث شيئاً من هذا لديهم، كابن سلام أو الأصمعي مثلاً، وبناءً عليه يمكن القول بأن البديع في الكتاب النقدي إنما ظهر حين أصبح التأليف صناعةً واضحةَ المعالم على يد الجاحظ، كما أن ما يلاحظه الباحث أيضاً هو أن اهتمام النقاد بهذا الأسلوب، في مؤلفاتهم النقدية ليس واحداً، إنما هو اهتمام متفاوت، من حيث المبالغة أو الاقتصاد في استخدامه، فغالباً ما نجد الإفراط في إيثار هذا الأسلوب لدى أولئك المؤلفين، الذي أدركتهم حرفة الكتابة مع تخصصهم النقدي، كما هو الحال لدى إمامهم في هذا وهو الجاحظ: «الذي هو فارس الترسل والتأليف، وضعاً وتصنيفاً وتنسيقاً»(88).

تلك إذاً، بعض الأنماط والأساليب التركيبية، التي تجلت من خلالها المثاقفة بين المؤلف والقارئ في الكتابة النقدية، وهي وإن كانت كثيرة الشواهد، متشعبة الأجزاء، إلا أن القصد من الوقوف عليها هو الإجابة عن ذلك السؤال الملازم، وهو تجلي المثاقفة من خلال هو المستوى من مستويات الدلالة في لغة الكتابة النقدية.

3. المستـوى التصـويري

يكشف تجلي الصورة لدى الناقد العربي القديم في لغة كتابه النقدي، عن حقيقة ظل الباحث يحاول تجليتها، في لغة كل نمط من أنماط المثاقفة، تتمثل في حضور المكوّن البلاغي والإبداعي، لدى الناقد العربي القديم، في خطاب مثاقفته مع الآخر، فالحقيقة اللغوية التي آمن بها الناقد في مثاقفته الروائية، والحوارية، والحكائية، السابقة تبدو هنا أكثر ظهوراً وتجلياً، وهي: أن الشاعر، وإن ظل

وفياً للصورة في خطابه، لأنها تشكل حجر الزاوية في بناء بيته الشعري، وأن الشعر ذاته، وإن ظل ذلك الحقل الخصيب، الذي ليس له إلا أن يستقي من الصورة، وإلا بقي عارياً من الفنية، إلا أن ذلك كله لا يمنع من القول بأن الصورة «ظاهرة متسربة في كل أنواع الخطابات المكتوبة والشفوية»(89)، ولذلك تجلت لدى الناقد في كتابه النقدي، فاستعان بها، وصاغ من خلالها أفكاره النقدية، التي قدمها للقارئ في كتابه النقدي.

والنظر في كثير مما خطه بعض المؤلفين في كتبهم النقدية، يمكّن الباحث من الوقوف على أمرين مهمين، يتعلقان بالصورة في لغة الكتاب النقدي، أولهما يتمثل في روافد الصورة، وثانيهما يتعلق بأنماط الصورة النقدية لدى الناقد العربي القديم في كتابه.

أما عن روافد الصورة، فقد استمد المؤلف في خطابه النقدي الصورة من مصادر متنوعة، يمكن أن يتمثل أهمها، في مصدرين اثنين، هما:

. **المصدر الطبيعي:** أي: بناء الصورة الفنية في الخطاب النقدي، من خلال استدعاء عنصر من عناصر البيئة الطبيعية القريبة من المؤلف، ومن ذلك مثلاً حضور كل من صورة الماء، وما اشتق منه مما يعبر عنه، ومن ذلك قول الجاحظ الذائع: «والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإن الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء»(90)، وقول ابن قتيبة معلقاً على بيت لبيد بن ربيعة:

ما عاتبَ المرءَ الكريمَ كنفسه

والمرءُ يصلحه الجليس الصالحُ

يعلق: «هذا، وإن كان جيد المعنى والسبك، فإنه قليل الماء والرونق»(91)، وقول الآمدي أيضاً: «فإن كنت ـ أدام الله سلامتك ـ ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة»(92)، وقد: «قال يونس بن حبيب: في تقديم الأخطل؛ لأنه أكثرَهم ماءَ شعر»(93).

وفي هذا السياق يشير الدكتور أحمد مطلوب، أن حضور (الماء) في كثير من سياقات الخطاب النقدي العربي القديم، إنما يعني هذا الرقة لهذا الشعر الذي وصف بكثرة الماء، والسهولة، مما يدل على براعة الشاعر(94)، فصورة الماء، إن تجلت في الخطاب الأدبي الإبداعي، إلا أن حضورها

هنا لدى هؤلاء النقاد، يظهر لنا أنها: «من الصور المنتشرة في الخطابين الأدبي النقدي»[95]، على حدٍّ سواء، ولكن لكلٍّ طريقته ومسلكه في توظيف هذا العنصر من عناصر الطبيعة.

كما أن النبات ومشتقاته يأتي ضمن تلك المفردات الطبيعية المحيطة بالمؤلف، وعمد إليها ووظفها في تضاعيف خطابه النقدي، فمن ذلك مثلاً قول ابن طباطبا، وهو يتحدث عن أدوات الشعر:«حتى يبرز في أحسن زيٍّ، وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام، وسخيف اللفظ، والمعاني المستبردة، والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة، والعبارات الغثة، حتى لا يكون ملفقاً مرقوعاً، بل يكون كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم، والعقد المنظم، والرياض الزاهرة»[96]، وقول عبد القاهر: «ثم إنك لا ترى علماً، هو أرسخ أصلاً، وأبسق فرعاً، وأحلى جنى، وأعذب ورداً، وأكرم نتاجاً، وأنور سراجاً من علم البيان»[97]، ويكتب عن خصائص الاستعارة، فيقول: «ومن خصائصها التي تذكر بها وهى عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجنى من الغصن الواحد أنواعا من الثمر»[98].

وبالنظر في هذه الشواهد السابقة، وغيرها في لغة الكتاب النقدي، يتبين أن مصدراً من مصادر الصورة، ورافداً من روافدها، يمكن أن يتراءى للباحث، ويجد فيه شيئاً من توظيف المؤلف له، ولشيء من مفرداته، وهو (الميدان الصناعي)[99]، لدى الناقد العربي القديم في بيئته تلك، وما تنضوي تحته من ألفاظٍ تمثل وتعبر عن بعض الصناعات والحِرَف، لدى القدماء.

من ذلك صنعة الصياغة والحياكة، والمواد الاسمية والفعلية المشتقة منهما، كما في قول طباطبا مثلاً: «وإن وُجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل فتناوله، وجعله شعراً كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين، فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة»[100].

ومن ذلك حضور مصطلح السبك، في التعليقات النقدية السابقة، لدى كل من ابن قتيبة، والآمدي، مصاحباً لـ (الماء)، و(الرونق)، والناقد حين يعبر بذلك فإنما يعني: «أن تتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره»[101].

ومن ذلك أيضاً مصطلح الديباجة، الذي يعني: «استواء نسج الشعر، وحسنه»[102]، ومنه قول ابن سلام عن النابغة: «كان أحسنهم ديباجة شعر»[103]، وقول ابن قتيبة عن النابغة أيضاً، فيما يحكيه عن أبي عبيدة: «وقال أبو عبيدة: يقول من فضل النابغة على جميع الشعراء: هو أوضحهم كلاماً، وأقلهم سقطاً وحشواً، وأجودهم مقاطع، وأحسنهم مطالع، ولشعره ديباجةٌ. إن شئت قلت: ليس بشعرٍ مؤلفٍ، من تأنّثِهِ ولينه، وإن شئت قلت: صخرةٌ لو ردّيت بها الجبال لأزالتها»[104]، وقول ابن رشيق: «فالمولد المحدَث على هذا، إذا صح كان لصاحبه الفضل البين بحسن الاتباع، ومعرفة الصواب، مع أنه أرق حوكاً، وأحسن ديباجة»[105]، والآمدي، حين ذكر البحتري قال عنه: «لشعره ديباجة»[106].

أما عن أنماط الصورة المتجلية في هذه الشواهد، فقد تمثل لدينا هنا كل من التشبية والمجاز، بوصفهما أبرز أنواع الصورة من حيث التقسيم البلاغي، كما برزت كل من الصورة البصرية، والصورة السمعية، والصورة الذوقية، من حيث انتماء هذه الصورة إلى التقسيم الحسي المادي[107]، وهي أنماط تكشف من قريب أو بعيد، عن حضور ذلك (الخيال النقدي)، لدى المؤلف، في لغة كتابته النقدية، حضوراً يعبر لغة نقدية، قال عنها الدكتور حمودة إنها: «لغة نقدية، تلفت النظر إلى نفسها باعتبارها لغةً إبداعيةً في حد ذاتها»[108].

اتضح للباحث هنا، من خلال النظر في شواهد هذا المستوى من مستويات الدلالة في لغة الكتابة النقدية، أن المؤلف إنما احتوى خطابه النقدي على شيء من التصوير، لما يجده هذا المؤلف من وظيفة دلالية، يمكن أن تتحقق عبر هذا الأسلوب، أثناء مثاقفته مع القارئ، وتواصله المعرفي معه وهي وظيفة الإبانة عن الفكرة، وتجليتها للمتلقي. أَلا نرى أن هذا الناقد الذي استدعى في خطابه النقدي، هذا التشبيه، أو ذاك المجاز، هو نفسه الذي بيّن أن حضور هذين النمطين التصويريين، ينبغي ألا يكون لغرض التأنق في الخطاب، أو التفضل فيه، في المقام الأول: «وإنما الحاجة الأصلية، والداعي الحقيقي، إنما هما بموجب الإفهام والإيصال، وهو الخط الواضح، الذي أسهم في رسمه، منذ البداية، كل من الجاحظ، والرماني، على أن الوظيفة الجمالية لا تُنكر، لكن الحديث عنها لا يكون إلا شريطةَ تحقيق الركن الأصلي، وهو حسن التبليغ أولاً»[109].

الكتـابة النقـدية تـداوليـاً:

يشير الجاحظ، ضمن حديثه عن الكتابة وصناعة التأليف، إشارات وعبارات، يبين فيها أن تداول المعرفة عبر الكتابة والتأليف، إنما هو فعل تبادلي يتم بين كلٍّ من (المؤلف- المرسل- المنشئ)، و(القارئ- المرسل إليه- المتصفح)، ولذلك يقول: «إن كل من التقط كتاباً جامعاً، وباباً من أمهات العلم مجموعاً، كان له غنمه، وعلى مؤلفه غُرمه، وكان له نفعه، وعلى صاحبه كدُّه»(110)، وأنه . كما يقول. أيضاً: «لا يزال المرء في فسحة من عقله، ما لم يصنع كتاباً يعرض فيه على الناس مكنون فضله، ويتصفح فيه إن أخطأ مبلغ عقله»(111)، وأنه أثناء فعل الكتابة والتأليف يكون: «عقل المنشئ مشغول، وعقل المتصفح فارغ»(112).

وهنا يهدف الباحث، في هذا المقام التداولي، في لغة الكتابة النقدية، إلى الكشف عن تلك العلاقة المعرفية المتبادلة بين المؤلف (المنشئ)، والقارئ (المتصفح)، بتعبير الجاحظ السابق، وهذه العلاقة لا تبدو بشكلها الجلي، ولا تبرز سماتها وقسماتها، إلا من الانطلاق من الفكرة التداولية المتعلقة بالكتابة النقدية، والتي أشار الجاحظ إلى جزء منها، حين بين أن: «القراء ليسوا على مستوى واحد»(113).

وها هو يقول عن كتابه **الحيوان**: إن شأنه شأن كثير من الكتب، التي: «يحتاج إليه المتوسط العامي، كما يحتاج إليه العالم الخاصي»(114)، وإذا كانت حالة القراء هذه، فإن حالة المؤلفين كذلك، ووحدها اللغة هي التي تكشف، وتعبر عن شخصية المؤلف، أثناء مثاقفته مع القارئ، وهذا ما يمكن تبينُّه على النحو الآتي:

1. المؤلـف:

يطلق لفظ المؤلف في المدونة النقدية العربية القديمة، ويراد به: «الذي ينظم الشعر، أو يكتب الكلام، أو يؤلف الكتب»(115)، وما يريده الباحث هنا هو ما يتمثل في المعنى الثالث (الذي يؤلف الكتاب)، وهو هنا ذلك الناقد الذي يتوجه بخطابه النقدي، نحو القارئ، عاقداً حبلَ الصلة المعرفية معه، من خلال (كتاب)، يودعه ما يراه من جملةٍ من الأفكار والرؤى النقدية.

هذا المؤلف، في مدونة المثاقفة، لن يستطيع الباحث الكشف عن شخصيته وعلاقته مع القارئ، ما لم يقف على لغة كتابته، إذ هي الترجمان المحدّث عن طبيعة تلك العلاقة، ومن هنا فإن التأمل في كثير من سياقات الخطاب في بعض الكتب النقدية، يكشف عن أنماطٍ من الشخصيات النقدية المتنوعة، كلٌّ بحسب لغته التواصلية بينه وبين القارئ، بيد أننا هنا يمكن أن نقف على أبرز

المؤلِّفين حضوراً في الكتابة النقدية، وهو ما يتمثل في هذين النمطين من المؤلفين النقاد:

1. المؤلـف الحجـاجي

يشير الجاحظ إلى: «أن على المؤلف أن يَعُدّ كلَّ من قرأ كتابه عدواً له، ولكن ما نوع هذا العدو؟ إنه عدو متخصص في الموضوع الذي كتب فيه، ومتفرغ لقراءة كتابه ونقده»(116)، وفي ذلك يقول: «ينبغي لمن كتب كتاباً ألا يكتبه إلا على أن الناس كلهم أعداء، وكلهم عالم بالأمور، وكلهم متفرغٌ له؛ ثم لا يرضى بذلك حتى يدع كتابه غُفلاً، ولا يرضى بالرأي الفطير»(117).

وإذا التفت الباحث إلى الجاحظ، ورام الكشف عن حضور الخطاب الحجاجي، لديه على سبيل المثال في كتابه **البيان والتبيين**، سيجد أن هذا الإشارة النظرية السابقة، وغيرها(118)، إنما هي صدى لتجربة هذا الناقد الكتابية النقدية، فهو يعمد كثيراً إلى المواجهة المعرفية الحجاجية مع القارئ، يستقصي الأدلةَ لوجهة نظره أولاً، ثم يحجب منافذ الاعتراض بعد ذلك على القارئ، على نحو لم يُعهد من قبله في لغة الكتابة النقدية، والذي يراه الباحث تجاه الجاحظ . والخطاب الحجاجي لديه في لغة كتابته النقدية.، أن هناك من العوامل الثقافية والفكرية المتداخلة، أسهمت بشكل جلي في بناء العقلية الحجاجية لدى هذا الناقد، حتى صار على مستوى الكتابة النقدية في حقبة المثاقفة، عذيق الحِجاج المرجَّب، وجذيله المحكَّك(119).

ففي سياقات متنوعة من كتابه **البيان والتبيين**، تظهر للباحث جملةٌ من الشواهد التي تُبرز وجهَ المؤلف الجدلي الحجاجي، من ذلك قوله مثلاً: «زعم زاعمٌ أنه لم يكن في كلامهم تفاضل، ولا بينهم في ذلك تفاوت، فلمَ ذكروا العيي والبكي والحصر والمعجم والخَطِل، والمُسْهِب، والمتشدق والمتفيهق، والمهماز والثرثار»(120)، وقوله أيضاً: «فمن زعم أن البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل، جعل الفصاحة والكلفة والصواب والإغلاق، والإبانة، والملحون، والمعرب كله سواء، وكله بياناً، وكيف يكون ذلك بياناً، ولولا طول مخالطة السامع للمعجم وسماعه من الكلام لما عرفه»(121).

وبالنظر في كثير من الشواهد في **البيان والتبيين**، فإن جملة ما يقال عن تلك الروح الحجاجية لدى الجاحظ في لغة كتابته النقدية، يتمثل أولاً في أن هذا المؤلف، قدّم للقارئ في مثاقفته معه، نوعاً من المعرفة النقدية، المتصلة بنظرية البيان لديه، بطريقة حجاجية يربك من خلالها الحسن الحجاجي

لدى القارئ من جهة، ومن جهة ثانية قدم هذه المعرفة بأسلوب يكشف في الوقت ذاته عن الوجه (البليغ) مع الوجه (البلاغي) والنقدي لدى هذا المؤلف.

كما أن صورة المؤلف الحجاجي، تبدو في لغة الكتابة النقدية أيضاً، لدى كل من الآمدي[122]، والقاضي الجرجاني[123] أيضاً، بشكل بارز، في سياقات نقدية متنوعة، لكن ما يوجب التوقف والنظر هو تلك اللغة الحجاجية التي كشفت عن هذا الوجه لدى ناقد القرن الخامس، الأبرز في هذا، وهو عبد القاهر الجرجاني، الذي بنى كثيراً من سياقات المثاقفة بينه وبين القارئ، كما يقول الدكتور طه عبد الرحمن عنه، على: «أساليب في الحجاج متعارف عليها، كالرد على أقاويل المعترض، وعلى شبه تأويله، وكالتوجيه إلى المخاطب، وافتراض علمه واقتناعه بما يلقى إليه، وبناء الأحكام والقواعد على هذا الافتراض»[124].

أما من حيث الفكرة النقدية التي انطلق منها عبد القاهر، وبنى عليها أسلوبه الحجاجي، فهي تتمثل في فكرة (النظم)، وأما من حيث الأدوات اللغوية، التي أظهرت الخطاب الحجاجي لديه، فهي كثيرة متنوعة، من أكثرها حضوراً أسلوب (الفنقلة)، ذلك اللفظ المنحوت من قولهم (فإن قيل كذا... قيل كذا)، (فإن قلتَ كذا... قلتُ كذا)[125]، وما يشبه ذلك من افتراض الأقوال والاعتراضات، ثم الرد عليها، وقد شاع هذا الأسلوب كثيراً لدى عبد القاهر، واعتمد عليه في مواجهة القارئ، من ذلك مثلاً قوله: «فإن قلت: المجاز على أقسام والزيادة من أحدها، قيل: هذا لك إذا حددت المجاز بحد تدخل الزيادة فيه، ولا سبيل إلى ذلك...»[126]، وقوله: «فإن قيل: النظم موجودٌ في الألفاظ على كل حال، ولا سبيل إلى أن يعقل الترتيب الذي تزعمه في المعاني ما لم تنظم الألفاظ ولم ترتبها على الوجه الخاص، قيل: هذا هو الذي يعيد هذه الشبهة خدعة أبداً...» [127]، «فإن قال منهم قائل: إنك قد أغفلت فيما ارتبت، فإن لنا طريقاً إلى إعجاز القرآن غير ما قلت.... قيل له: ...»[128].

وقد أشار الدكتور طه عبد الرحمن إلى حضور هذا الأسلوب لدى عبد القاهر، وذلك في سياق بيان أن إنتاج الجرجاني: «يتميز بالخاصيتين المتعارضتين: أولاهما: أنه إنتاج جدالي: لم يأل عبد القاهر جهداً في الاعتراض على مقولات بيانية مشهورة، وفي دفع أساليب بديعية سائدة عند أسلافه من نقاد البلاغة؛ وخير دليل على ذلك كثرة دوران العبارات الجدلية على لسانه، مثل «إن قلتم... قلنا»، «فإن قيل... قيل»، «ما هو إلا كذا وكذا»، «وكيف يكون كذلك مع أنه كذا وكذا؟»،

والثانية: أنه إنتاج تأسيسي: فقد تولى عبد القاهر إنشاء مقولات وأدوات للنقد البلاغي لم يسبق إليها، واستحق بذلك أن يعتبر من مؤسسي علم البلاغي العربي»[129].

هكذا إذن، تبدو المثاقفة بين المؤلف والقارئ مثاقفةً حجاجية، من خلال لغة كتابته النقدية، يعلو فيها صوت الجدل، وتستدعى بعض أنماطه وأساليب، كماً ونوعاً، والباحث في هذا يمكن أن يقدم نتيجتين مهمتين، **أولاهما:** أن الناقد العربي القديم في كتابه النقدي، حين يظهر في مثاقفته مع قارئه بهذا الأسلوب، فإن ذلك ينبغي أن يربط بالسياق الخارجي، والحالة الثقافية، المتسمة في بعض وجوهها بالغليان الثقافي، والصراع الفكري، الذي كان يعيش في خضمه هذا المؤلف، ويكتب .وهو على مقربةٍ منه . كتابَه، فالجاحظ على سبيل المثال، هي سيدٌ من سادات الفكر النقدي والثقافي في القرن الثالث، وقد وجدنا أن أكثر تجليات الخطاب الحجاجي، إنما ظهرت لدى هذا الناقد[130]، وكذلك الشأن لدى عبد القاهر الجرجاني، ناقد القرن الخامس[131].

والنتيجة الثانية: أن هذا الوجه الحجاجي، في الكتاب النقدي، وإن كان مطرداً في كثير من الكتب النقدية، إلا أنه يأخذ مكانه بشكل أكبر من غيره، لدى أولئك المؤلفين، الذين حملت مؤلفاتهم أفكاراً جديداً لبيئة المثاقفة النقدية تلك، فعمدوا إلى «الحجاج» بوصفه فعلاً لغوياً إقناعياً، لإقناع المشهد النقدي والبلاغي العربي القديم، بنجاعة تلك الأفكار وثرائها، وهو ما وجدناه لدى الجاحظ في **البيان والتبيين**، وعبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم لديه[132].

2. المـؤلف المـوجِّـه:

لما كان الكتاب النقدي، عملاً معرفياً، يمثّل مثاقفةً نقديةً، تتم بين المؤلف الكاتب وقارئه، اختار المؤلف أن يحمّل جزءاً من خطابه ما يعبر عن ذاته النقدية المسؤولة، فصاغ بلغته جملةً من الأفكار التي تمثّل توجيهاً معرفياً للقارئ، في كتابه النقدي.

وفي هذا السياق، يشير الدكتور أحمد بدوي، إلى أن: «القارئ لكتب النقد الأدبي عند العرب يراها جامعةً بين التسجيل والتوجيه معاً، تسجّل الأمور التاريخية مثلاً، كالأحكام على الشعراء، ووضعهم في طبقات، وتقسيم الشعر والنثر، وتوجّه عندما تتحدث عما يجب أن يكون عليه عرض المعنى، أو صياغة الأسلوب، أو عندما تعالج فناً من فنون القول»[133].

والقارئ لحضور الخطاب التوجيهي، في لغة الكتاب النقدي، يجد تنوعاً لمقامات ذلك التوجيه للقارئ من المؤلف، وتعدداً لسياقاته، من ذلك مثلاً، قول الجاحظ يخاطب القارئ: «وأنا أوصيك أن

لا تدع التماس البيان والتبيين، إن ظننتَ أن لك فيهما طبيعة، وأنهما يناسبانك بعض المناسبة، ويشاكلانك في بعض المشاكلة»(134)، وقول ابن قتيبة وهو يحدِّث عن اختيار الشعر، إذ يوجِّه القارئ بقوله: «وهذا يكثر، وفيما ذكرتُ منه ما دلّك على ما أردت من اختيارك أحسن الرويّ، وأسهل الألفاظ، وأبعدها عن التعقيد والاستكراه، وأقربها من أفهام العوام، وكذلك اختيار للخطيب إذا خطب، والكاتب إذا كتب»(135).

كما أن من أبرز تلك المقامات التي تستدعي الخطاب التوجيهي من المؤلف، تلك المقامات التي يقوم فيها هذا المؤلف أمام القارئ مقام: «الوسيط، ليعيد حقاً أُهدر، أو يقوّم حكماً تمت المغالاة فيه»(136)، وهو ما نجده في سياق من سياقات الموازنات النقدية، ويكون ذلك إما على نحو عام، كما في قول الآمدي: «فأما أنا فلستُ أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، فأقول: أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم أحكم أنت حينئذ على جملةِ ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والرديء»(137)، وإما أن يأتي ذلك على نحو خاص، كما نجد في توجيه القاضي الجرجاني للقارئ، في ما يتعلق بنظرته إلى شعر المتنبي: «وأنا أرى ذلك إذا كنت متوخياً للعدل؛ مؤثراً الإنصاف، أن تقسم شعره، فتجعله في الصدر الأول تابعاً لأبي تمام، وفيما بعده واسطة بينه وبين مسلم»(138)، وقوله: «ولكن الذي أطالبك به وألزمك إياه، ألا تستعجل بالسيئة قبل الحسنة، ولا تقدم السخط على الرحمة، وإن فعلت فلا تهمل الإنصاف جملة، وتخرج عن العدل صفرا؛ فإن الأديب الفاضل لا يستحسن أن يعقد بالعثرة على الذنب اليسير من لا يحمد منه الإحسان الكثير؛ وليس من شرائط النَّصفة أن تنعى على أبي الطيب بيتاً شذّ، وكلمة ندَرت، وقصيدةً لم يُسعِده فيها طبعُه؛ ولفظةً قصرت عنها عنايته، وتنسى محاسنَه، وقد ملأت الأسْماع»(139).

كما أن هذا النوع من الخطاب، يشيع كثيراً في ذلك المقام الذي يعمد فيه المؤلف إلى توجيه القارئ إلى تدبر طرق القول عامة، ونجاعة الكلام والنظم، وهذا ما استفاض كثيراً لدى عبد القاهر الجرجاني، في مدونتيه، **الأسرار** و**الدلائل**، ويكاد يكون هو الناقد الوحيد الذي يلح في لغة كتابته على التصريح، بفعل الكتابة للقارئ، من أجل توجيهه إلى شيء مما حدب على بسطه وبيانه للقارئ، يقول مثلاً: «وأنا أكتب لك شيئاً مما سبيل الاستعارة فيه هذا السبيل، ليستحكم هذا الباب

في نفسك، ولتأنس به...»[140]، ويقول أيضاً: «ولن تبلغ الكناية مبلغ التصريح أبداً، ويبّين هذا كلام ذكره أبو عثمان الجاحظ، في كتاب **البيان والتبيين**، وأنا أكتب لك هذا الفصل، حتى يستبين الذي هو مراد»[141]، ويقول: «وأنا أكتب لك أصلاً في الخبر، إذا عرفته انفتح لك وجه العلة في ذلك، واعلم أن الخبر ينقسم...»[142].

وحضور هذا النوع من الخطاب، لدى الجرجاني أمام قارئه، يؤكد ما أشار إليه الدكتور محمد أبو موسى، حين بين أن عبد القاهر في كتابته: «يخلط فكره البلاغي بالدعوة إلى المراجعة، وطول التأمل واقتداح العقل، والرجوع إلى النفس، ومراقبة ما تجد، وأنت تقرأ، وأنت تكتب، وأنت تفكر، وكأن جزءاً كبيراً من المعرفة، قائم في فطرتنا نحن، وفي نفوسنا، ونحن المرجع الأول، والكتاب، الأهم»[143].

هكذا إذن، يظهر المؤلف موِّجهاً للقارئ، في مثاقفته النقدية معه، عبر بعض الأساليب اللغوية، التي تكشف عن شيء من ذلك، وهو ما يعبر عنه أحد النقاد (بالأنا الحجاجية النقدية) لدى المؤلف الحجاجي، و(الأنا النقدية المرشدة) هنا لدى المؤلف الموجه، في النقد العربي القديم[144]، ولم يبق بعد هذا، إلا الوقوف على ذلك الطرف المقابل للمؤلف، وهو المتقبل لهذا المؤلف، وهو القارئ:

2. القـارئ:

يشير الدكتور شكري المبخوت، إلى أننا في التراث النقدي، نعثر على مصطلح (السامع) أو (المخاطب) في المقام الشفاهي، بينما في المقام الكتابي هناك (القارئ)، أو (المتقبل)[145]، وأياً ما كان الأمر، فإن ما يقصده الباحث هنا، هو ذلك الطرف المقابل للمؤلف، المتفاعل معه، في هذا النوع من المثاقفة، عبر الكتاب النقدي، وهو ذلك القارئ الذي: «يكون في مستوى التجاوب مع الكتاب فهماً وإدراكاً، واستيعاباً واستفادة»[146].

وقد بين الجاحظ أن هذا القارئ، في قراءته لكتاب هذا المؤلف، إنما يقوم بعمل معرفي تبادلي، يبدو غنمه من خلال القراءة، أكثر من غنم اللقاء بصاحب الكتاب ذاته، حيث يرى: «أن قراءة الكتب أبلغ في إرشادهم (القراء) من تلاقيهم أي: المؤلفين، إذ كان مع التلاقي يشتد التصنع، ويكثر التظالم، وتفرط العصبية، وتقوى الحمية، وعند المواجهة والمقابلة، يشتد حب الغلبة، وشهوة المباهاة والرياسة، مع الاستحياء من الرجوع، والأنفة من الخضوع، وعن جميع ذلك تحدث

الظغائن، ويظهر التباين، وإذا كانت القلوب على هذه الصفة، وعلى هذه الهيئة، امتنعت عن التعرف، وعَمِيتْ عن الدلالة»[147].

وإذا كانت هذه هي ماهية القارئ، ومهمته أيضاً، وأهمية العمل الذي يقوم به، فإن الباحث يجد أننا يمكن أن نقف على حالتين من حالات القراءة والقراء، تقابل تلك الحالتين اللتين ظهر عليهما المؤلف من خلال هذا المقام التداولي في لغة الكتابة النقدية، وهما:

1. القـارئ المنكـر

وهذا القارئ يقابل تلك الحالة التي ظهر عليها (المؤلف الحجاجي)، وهنا يتصف هذا القارئ في لغة الكتابة النقدية لدى المؤلف: «بصفتين هما: أنه عالم قد وصل إلى ما يجعله ينكر على المتكلم (المؤلف) ما يقوله، والصفة الثانية أنه مخاطب مجهول، يفرضه المتكلم دون أن يُعنى بحقيقة وجوده من عدمه»[148].

وقد وردت شواهد ونماذج تكشف عن شيء من صفات هذا القارئ الذي يواجهه المؤلف، ويبني مثاقفته معه، بالكتاب النقدي، ومن ذلك ما نصَّ عليه عبد القاهر الجرجاني، في بيان صفة هذا النوع من القرّاء، فالقارئ المنكر لديه: هو ذلك القارئ الذي يأبى إلا ظناً سبق إليه، وإلا بادي رأي عنَّ له، فأقفل قلبه، وسد سمعه، فعيّ الناصح به، وعسر على الصديق الخليط تنبيهه[149].

كما نجد في المقابل تلك الشواهد، التي يواجه فيها المؤلفُ القارئَ بخطابه، بوصفه قارئاً منكراً، لديه من الحجج ما يمكن أن تحول دون إقناع المؤلف له، من ذلك قول الآمدي: «ثم إني أقول بعد ذلك: لعلك ـ أكرمك الله ـ اغتررت بأنْ شارفتَ شيئاً من تقسيمات المنطق، وجملاً من الكلام والجدال، أو علمت أبواباً من الحلال والحرام، أو حفظتَ صدراً من اللغة، أو اطلعت على بعض مقاييس العربية، وأنك لما أخذتَ بطرفِ نوعٍ من هذه الأنواع، معاناةً ومزاولةً، ومتصلَ عناية، فتوحدت فيه وميزت، ظننت أن كل ما لم تلابسه من العلوم ولم تزاوله يجري ذلك المجرى، وأنك متى تعرضت له وأمررت قريحتك عليه نفذت فيه، وكشفت لك عن معانيه، وهيهات! لقد ظننت باطلاً، ورمت عسيراً؛ لأن العلم ـ أي نوع كان ـ لا يدركه طالبه إلا بالانقطاع إليه، والإكباب عليه، والجد فيه، والحرص على معرفة أسراره وغوامضه، ثم قد يتأتى جنسٌ من العلوم لطالبه وبتسهيل عليه، ويمتنع عليه جنس آخر ويتعذر؛ لأن كل امرئ إنما يتيسر له ما في طبعه قبوله،

وما في طاقته تعلمه؛ فينبغي ـ أصلحك الله ـ أن تقف حيث وقف بك، وتقنع بما قُسم لك، ولا تتعدى إلى ما ليس من شأنك ولا من صناعتك»(150).

ومن ذلك قول القاضي الجرجاني: «خبرني عمن تعظّمه من أوائل الشعراء، ومن تفتتح به طبقات المحدثين، هل خلص لك شعر أحدهم من شائبة، وصفى من كدر ومعابة؟ فإن ادّعيت ذلك وجدت العيان حجيجك، والمشاهدة خصمك»(151)، وقوله: «وقد رأيتك ـ وفقك الله ـ لما احتفلتَ وتعمّلتَ، وجمعتَ أعوانك واحتشدت، وتصفحت هذا الديوان حرفاً حرفاً، واستعرضته بيتاً بيتاً، وقلبته ظهراً وبطناً، لم تزدْ على أحرف تلقطتها، وألفاظ تمحلتها، ادّعيتَ في بعضها الغلط واللحن، وفي أخرى الاختلال والإحالة، ووصفتَ بعضاً بالتعسف والغثاثة، وبعضاً بالضعف والركاكة...»(152).

وإذا كان عبد القاهر الجرجاني، قد ألمح إلى شيء من سمات هذا النمط من القراء، فقد تواتر في خطابه النقدي شيءٌ من مواقف الحجاج المتبادل بينه وبين هذا النوع من القراء، من ذلك قوله: «فإن كنت ممن رضيَ لنفسه أن يكون هذا مثله، وههنا محله، فعبْ كيف شئتَ، وقلْ ما هويتَ، وثقْ بأن الزمان عونك على ما ابتغيت، وشاهدك فيما ادعيت، وأنك واجدٌ من يصوّب رأيك، ويحسن مذهبك، ويخاصم عنك، ويعادي المخالف لك»(153). وهو وإن بدا خطابه خطاباً تبكيتياً لهذا القارئ المنكر، لما يجده من تلقي إنكاري مفترض من قِبل هذه الطبقة من القراء، إلا أنه بين موقفه بصريح العبارة من هذا القارئ، في قوله: «ومن أفضتْ به الحال إلى أمثال هذه الشناعات، ثم لم يرتدعْ ولم يتبين أنه على خطأ، فليس إلا تركه، والإعراض عنه»(154). وكأنه بهذا يضع حداً فاصلاً، لنهاية المثاقفة إذا تمّتْ من قبل طرفٍ واحد هو المؤلف، دون تفاعل ولا استجابة من قبل هذا القارئ المنكر.

وسواء كان هذا القارئ المنكر حقيقياً أو افتراضياً، فإن لغة المؤلف المصاغة على نحو هذا الأسلوب في مثل هذه الشواهد السابقة، تُفصح عن غرض المؤلف من ذلك وهو درء الشك الموجود أو المتوقع في نفس هذا القارئ(155).

2. القارئ المتعلم

يخاطب الجاحظ قارئه، فيقول: «فإنْ مللتَ الكتاب، واستثقلتَ القراءة، فأنت حينئذٍ أعذر، ولحظ النفس أبخس، وما عندي لك من الحيلة، إلا أن أصوّره لك في أحسن صورة وأقلّبَك منه في الفنون المختلفة فأجعلَكَ لا تخرجُ من الاحتجاج بالقرآن الحكيم، إلا إلى الحديث المأثور، ولا تخرجُ من

الحديث إلا إلى الشِّعر الصحيح، ولا تخرجُ من الشّعر الصحيحِ الظريفِ إلا إلى المثلِ السائر الواقع، ولا تخرج من المثل السائر الواقع إلا إلى القول في طُرف الفلسفة والغرائب التي صحَّحَتْها التجربة، وأبرزها الامتحان، وكشَفَ قِناعَها البُرهانُ، والأعاجيبِ التي للنفوسِ بها كلَفٌ شديدٌ وللعقول الصحيحة إليها النزاع القوي، فانظر فيه نظَرَ المنْصِفِ من الأكفاء والعُلَمَاء، أو نَظر المسترشِدِ من المتعلِّمين والأتباع»[156]. ويرشده في موضع آخر فيقول: «فإنْ نَظَرْتَ في هذا الكتاب فانظُرْ فيه نظَرَ مَنْ يلتمس لصاحبه المخارجَ ولا يَذْهَبُ مذهبَ التعنُّتِ وَمَذْهَبَ مَنْ إذا رأى خيراً كتَمَهُ وإذا رأى شَرّاً أذاعه، وليعْلم مَنْ فَعَلَ ذلك أنَّه قد تعرَّض لبابٍ إن أُخِذَ بمثله وتُعَرِّض له، في قوله وكتبه أنْ ليس ذلك إلا من سبيل العُقوبةِ والأخْذ منه بالظلامة، فلينظرْ فيه على مثال ما أدَّب الله به وعرَّف كيف يكون النظر والتفكير والاعتبار والتعليم»[157].

من هنا، تظهر السمة التي تميز هذا القارئ في الكتابة النقدية. إنه ذلك القارئ الذي اتخذ القراءة لهذا الكتاب قيمةً تعليميةً، وهي من أهم قيم المعرفة النقدية، فيقف على فصوله من أجل ذلك، ويتفكر في خطاب مؤلفه لأجل ذلك أيضاً.

وتشير إحدى الباحثات في هذا المقام، إلى أن هذا النوع من القراء يمكن أن يطلق عليه (المتلقي الناقص)[158]، وهو هنا ذلك المتلقي الذي يحتاج إلى من يوجهه ويوقفه على بعض القضايا والتصورات النقدية والبلاغية الكبرى، التي سادت في بيئته، ولا يجد ذلك إلا في ما يقع بين يديه من مؤلَّف نقدي يحمل شكلاً من أشكال المعرفة النقدية، كما أننا نجد أن موقف المؤلف تجاه هذا القارئ هو موقف يتسم بشيء من: «التبني والإرضاء»[159]، فلا يكاد هذا المؤلِّف يدّخر وسعاً من أجل توجيه هذا القارئ، وتهيئته التهيئة النفسية لقبول هذه المعرفة، المقدمة له في هذا الكتاب النقدي.

والباحث في الشواهد والنماذج التي يمثل فيها هذا النوع من القرّاء يجد فيها ما يدق ويلطف في أساليب بعض المؤلفين، فتارة يعلن المؤلف، في سياق سياقات كتابه أنه إنما يثير هذا الشأن النقدي أو ذاك، ليأخذ بيد قارئه إلى ما يثري أداته النقدية فيه، من ذلك قول ابن رشيق القيرواني: «وللناس في ذلك ـ أي الأوزان ـ كتب مشهورة، وتواليف مفردة، وبينهم فيه اختلاف، وليس كتابي هذا يحتمل شرح ذلك، ولا هو من شرطه، فراراً من التكرار والتطويل، ولكني أذكر نتفاً يُحتاج إليها، ويلتقي بها من نظر من المتعلمين في هذا الكتاب»[160].

وتارة يعمد المؤلف إلى إيثار أسلوب من أساليب ترغيب القارئ وتوجيهه نحو نوع من المعرفة، فيصدّر خطابه بمثل قول أبي هلال يخاطب هذا القارئ: «ينبغي أن تعلم أن الكتابة الجيدة تحتاج إلى أدوات جمة، وآلات كثيرة من معرفة العربية لتصحيح الألفاظ وإصابة المعاني، وإلى الحساب وعلم المساحة، والمعرفة بالأزمنة والشهور والأهلة، وغير ذلك مما ليس هنا موضع ذكره وشرحه، لأنه إنما عملنا في هذا الكتاب لمن استكمل هذه الآلات كلها، وبقي عليه المعرفة بصنعة الكلام»[161]، وقوله أيضاً: «ينبغي أن تعرف أن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف»[162]، وقول عبد القاهر: «هذا ما ينبغي للعاقل أن يجعله على ذكر منه أبداً وأن يعلم أن ليس لنا إذا نحن تكلمنا في البلاغة والفصاحة مع معاني الكلم للمفردة شغلٌ، ولا هي منا بسبيل، وإنما نعمد إلى الأحكام التي تحدث بالتأليف والتركيب»[163].

بيد أن الأسلوب اللغوي السائد في هذا المقام، هو ذلك الأسلوب الذي يعمد فيه المؤلف إلى افتتاح خطابه الموجه للقارئ بقوله: (اعلم)، بأساليب وصيغ وشواهد متنوعة، وكثيرة جداً[164]، وهي من حيث الجملة تأتي تعبيراً: «يحكي موقف الذات الناقدة في تعاطيها مع المخاطب»[165]، الذي يمثل القارئ المتعلم، ومثاقفته معه في الكتاب النقدي.

يقال أخيراً: إن ما احتواه هذا المبحث المخصص للنظر في لغة الكتابة النقدية، من شواهد ونماذج، تتصل بالبنية اللغوية للكتاب النقدي، قد تمثلت في مستويين، ففي الجانب الدلالي وقفنا على أدوات المؤلف، وأساليبه اللغوية، التركيبية، والتصويرية أثناء مثاقفته مع القارئ، بالإضافة إلى تعبيره عن الكتابة النقدية، عبر أحد ألفاظها، وفي الجانب التداولي بيانٌ لطبيعة هذه العلاقة المعرفية بين المؤلف والقارئ، والغاية القصوى وراء هذا التحليل الدلالي والتداولي للغة الكتاب النقدي هي محاولة الخروج بالإجابة عن سؤال العلاقة بين الكتابة النقدية بوصفها فعلاً معرفياً تبادلياً بين مرسل مؤلِّف ومرسَل إليه قارئ، والمثاقفة، الظاهرة المعرفية التبادلية الكبرى، في النقد العربي القديم، ولعل ذلك يتضح على نحو أدق في المبحث القادم، المتصل بتقاليد الكتابة النقدية.

---

(1) ينظر: دفاعٌ عن البلاغة ، أحمد حسن الزيات: 81.

(2) المرجع السابق: 79.

(3) مقاصد الكتابة والقراءة في النقد العربي القديم : \11.

(4) معجم مقاييس اللغة : 5-158. (كتب).

(5) المصدر السابق: 5-159. (كتب).

(6) لسان العرب : 13-17. (كتب).

(7) المصدر السابق: 13-17.

(8) الكليات : 4-118.

(9) المصدر السابق: 4-118، وينظر أيضاً: الكتابة من موقع \العدم، (مساءلات حول نظرية الكتابة)، د. عبد الملك مرتاض: 165.166، \و«الكتابة والنص»، د. الشيخ بوقرة، مجلة جذور ، نادي جدة الأدبي، \ج: 19، مج9، محرم، 1426هـ . مارس 2005م، ص: 266 . 267.

(10) معجم المصطلحات الثقافية بين الجاحظ والتوحيدي : \569.

(11) ينظر: البيان والتبيين : 4-23.24.

(12) البيان والتبيين : 4-24، وينظر: 2-18، و الحيوان : 1-49.50.

(13) العمدة : 1-151، وينظر أيضاً: 1-250، 1-375.

(14) أسرار البلاغة : 381.

(15) معجم مقاييس اللغة : 1-131 (ألف).

(16) لسان العرب : 1-132.133.

(17) أحكام صنعة الكلام : 223.

(18) الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية : 62.

(19) رسائل الجاحظ : 1-76، وينظر: الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية : 62.

(20) طبقات الشعراء : 15.

(21) إعجاز القرآن : 6.

(22) الموشح : 15.

(23) ينظر: العمدة : 1-5.

(24) معجم مقاييس اللغة : 3-313.314.

(25) لسان العرب : 8-293.

(26) الصناعتين : 51.

(27) الصناعتين : 212، وينظر: 319.

(28) العمدة : 1-158.

(29) أصول تحليل الخطاب : 2-615.

(30) الخصائص : 1-5.

(31) المصدر السابق: 1-5.

(32) السابق: 1-17.

(33) السابق: 1-17.

(34) السابق: 1-17.

(35) الخصائص : 1-18.

(36) الذات الناقدة في النقد العربي القديم : 36.

(37) طبقات فحول الشعراء : 1-3، وينظر: 1-120، 2-352، \2-718.

(38) البيان والتبيين : 1-137.

(39) المصدر السابق: 1-46، وينظر: 1-34، 76، 86.

(40) ينظر: أخبار أبي تمام : 64، 95، 99، 109.

(41) ينظر: دلائل الإعجاز : 80، 116، 144، و أسرار \البلاغة : 151.

(42) الخصائص : 1-19.

(43) الكتاب : 1-122، وينظر: الخصائص : \1-18.19.

(44) أصول تحليل الخطاب : 2-629.

(45) ينظر: المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة : \517.519.

(46) البيان والتبيين : 1-75.

(47) المصدر السابق: 1-204.

(48) الشعر والشعراء : 1-123.

(49) الذات الناقدة في النقد العربي القديم : 37.

(50) طبقات فحول الشعراء : 1-70.

(51) ينظر: الموازنة : 1-142، 143، 152، 153.

(52) ينظر: الوساطة : 24، 33، 53، 92، 110.

(53) ينظر: المشيرات المقامية في اللغة العربية ، \د. نرجس باديس: 217.

(54) الكتاب : 2-350.

(55) المرجع السابق: 220.

(56) السابق: 219.

(57) المشيرات المقامية : 220.

(58) البيان والتبيين : 1-200.

(59) الشعر والشعراء : 1-61.

(60) عيار الشعر : 5.

(61) دلائل الإعجاز : 10.

(62) المصدر السابق: 57.

(63) طبقات الشعراء : 15.

(64) الشعر والشعراء : 1-61.

(65) الموازنة : 1-6.

(66) عيار الشعر : 15.

(67) دلائل الإعجاز : 66.

(68) ينظر: الشعر والشعراء : 1-273، 2-839، و أخبار \أبي تمام : 128، و الصناعتين : 10، 50، 51، و العمدة : \1-285، 418، 419، 483، و دلائل الإعجاز : 65، 102، 169.

(69) المؤلف بين تاء المتكلم ونون العظمة ، د.عباس \أرحيلة، بحث منشور على موقعه: www.rhilaabas.jeeran.com

(70) المرجع السابق.

(71) البيان والتبيين : 2-66.

(72) المصدر السابق: 1-48.

(73) الصناعتين : 120.

(74) دلائل الإعجاز : 3.4.

(75) الاقتضاب في شرح أدب الكتاب : 60.61.

(76) المؤلف بين تاء المتكلم ونون العظمة .

(77) شرح ملحة الإعراب : 516.

(78) اللسان والميزان : 13، هامش (1).

(79) الصناعتين : 63.

(80) مدونة الشواهد في التراث البلاغي : 2-312.

(81) البيان والتبيين : 1-76.

(82) المصدر السابق: 2-7.

(83) عيار الشعر : 7.8.

(84) دلائل الإعجاز :53، وينظر: 64، 65، 106، 109، \189.

(85) أسرار البلاغة : 147، وينظر:5، 14، 27.

(86) المثل السائر : 1-415.

(87) المصدر السابق: 1-415.

(88) الكتاب وصناعة التأليف عند الجاحظ : 28، وفي \هذا السياق تجدر الإشارة إلى حديث ابن رشيق عن الكتّاب، وأسلوبهم في الشعر \éن نظموا، وفي التصنيف إن صنفوا، حيث يقول:«الكتّاب أرق الناس في الشعر طبعاً، \وأملحهم تصنيفاً، وأحلاهم ألفاظاً، وألطفهم معاني، وأقدرهم على تصرف، وأبعدهم \من تكلف. وقد قيل: الكتّاب دهاقين الكلام». العمدة : 2-106. وقد \أشار الدكتور أحمد مطلوب إلى بعض البلاغيين والنقاد، الذين اشتغلوا بالكتابة \éلى جانب التأليف في البلاغة والنقد، وبيّن أنهم:«قد صبغوا كثيراً من بحوثهم \àصبغة أدبية؛ لما امتازوا به من أدب رفيع، وذوق سليم». مناهج بلاغية : 155.

(89) جدلية المصطلح والنظرية النقدية : 55، وينظر \في هذا أيضاً: و«حول اللغة المحمولة المجازية للنقاد العرب»، عبد الفتاح \كيليطو، المجلة العربية للثقافة ، سنة 16، العدد: 32، ذو القعدة \1417هـ، مارس 1997م، و«عن الصيغة الإنسانية للدلالة»، ضمن مجلة فصول ، 1986م، العدد 2، ص: 90.98، و«دراما المجاز»، د.لطفي عبد البديع، مجلة \فصول ، 6، 1986م، ع: 2، ص99.106، و«الإبداع والخطاب، قراءة في أسرار \عبد القاهر الجرجاني ودلائله»، مجلة فصول ، 10، 1991م، ع: 221، \ص: 61.81.

(90) الحيوان : 3-131.

(91) الشعر والشعراء : 1-69.

(92) الموازنة : 1-5، وينظر: 1-465، و الوساطة : 55، وينظر: «اقتران الماء بالرونق في النقد العربي القديم، في: الرونق في \النقد العربي القديم، دراسة في المصطلح»، د.جمال محمد مقابلة، مجلة \عالم الفكر ، ع:2،ج:30، أكتوبر.ديسمبر:2001م، ص:61.

(93) سر الفصاحة : 202.

(94) معجم النقد العربي القديم : 2-226، ويبدو للباحث \هنا، أن الناقد حين يؤثر في تعبيره التصويري (عنصر الماء)، فإن هذا يأتي. \في وجهٍ من وجوهه . امتداداً لسنةٍ من سننِ العرب في خطابها التواصلي اليومي، \الذي يحمل شيئاً من أنماط الصورة؛ ذلك لأن العرب، كما يقول الثعالبي: «تستعير \في كلامها (الماء)، لكل ما يحسن وقعه ومنظره، ويعظم قدره ومحله، فتقول: ماء \الوجه، وماء الشباب، وماء السيف، وماء الحياة، وماء النعيم». ثمار \القلوب : 563.

(95) جدلية المصطلح والنظرية النقدية : 82.

(96) عيار الشعر : 7.

(97) دلائل الإعجاز :5.

(98) أسرار البلاغة : 43.

(99) ينظر: مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين \والإسلاميين : 1-269.

(100) عيار الشعر : 126.127.

(101) البديع في نقد الشعر : 37.

(102) معجم النقد العربي القديم : 1-484.

(103) طبقات فحول الشعراء : 1-56.

(104) الشعر والشعراء : 1-166، وينظر: 1-156.

(105) العمدة : 1-142.

(106) الموازنة : 1-425، وينظر: 1-423.

(107) ينظر: الصورة الشعرية، بين النص التراثي والمعاصر، \دراسة فنية تحليلية ، د. حافظ المغربي: 107.108.

(108) المرايا المحدبة : 77.

(109) مدونة الشواهد البلاغية : 2-237، ويمكن أن نجد \مصداق ذلك، في قول الجاحظ: «وعلى قدر وضوح الدلالة، وصواب الإشارة، وحسن \الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح \وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع». البيان والتبيين : \1-75. ويظهر ذلك بشكل أوضح في حديث الرماني عن الاستعارة، التي هي عنده: \«تعليق العبارة على غير ما وضعت له، في أصل اللغة، على جهة النقل، للإبانة». \ ثلاث رسائل في إعجاز القرآن : 85، وقوله بعد ذلك: «وكل استعارة، \فلابد فيها من أشياء: مستعار، ومستعار له، ومستعار فيه، فاللفظ المستعار \قد نقل عن أصل إلى فرعٍ للبيان». النكت في إعجاز القرآن : 86.

(110) الحيوان : 1-10.

(111) نقلها يوسف البلوي (ت: 604هـ)، في كتابه ألف باء ، \عن الجاحظ، وقد علق عليها بقوله: «وصدق؛ لأنه من امتحن قولاً ظهر على عيبه، \ومن طلب عيباً وجده». ألف باء : 1-61.

(112) ذكرها ياقوت الحموي عن الجاحظ، في معجم الأدباء : \5-2121.

(113) الكتاب وصناعة التأليف عن الجاحظ : 106.

(114) الحيوان : 1-10.

(115) معجم النقد العربي القديم : 2-231، وينظر: معجم المصطلحات الثقافية بين الجاحظ والتوحيدي : 623.

(116) الكتاب وصناعة التأليف : 101.

(117) الحيوان : 1-88.

(118) ينظر: الحيوان 1-25، و الكتاب وصناعة التأليف : 102.

(119) هناك عوامل ذاتية داخلية، وخارجية بيئية، لا ينبغي لها \أن تغفل أثناء الحديث عن الجانب الجدلي والحجاجي لدى ناقد بحجم الجاحظ، لكن \المهم منها في هذا المقام هو العامل الفكري الثقافي؛ فالرجل عاش في عصر شهد \العديد من الصراعات الفكرية والعقدية بين المذاهب، أنتجت نسقاً ثقافياً على \مستوى الخطاب وهو (النسق الكلامي)، بكل ما يحمله من تقنيات خطابية وفكرية \مؤثرة، وأمام هذه الصراعات، أيقن الرجل أنه لن يكون له المكان الذي يريده \لنفسه في هذا المشهد، ما لم يكن فاعلاً فيه على مستوى الخطاب تحديداً، وذلك \àامتلاك الآلة التي تمكنه من تحقيق ذلك، وهي آلة الجدل والحوار والحجاج، \فتتلمذ على يد أساتذة الجدل والمناظرة أمثال أبي هذيل العلاف، والنظام، وشهد \مناظراتهم، ومجالسهم الجدلية، وسار على نهجهم في البحث والنظر، وشمولية الاطلاع، واستقلال التفكير، حتى صار رائداً من رواد أهل الكلام، وامتدت النزعة الحجاجية \لديه على مستوى خطابه النقدي. ينظر: تاريخ بغداد : 12-217، و سير أعلام النبلاء : 11-526، و وفيات الأعيان : 3-470، و الأعلام للزركلي : 5-74، و الجانب

الاعتزالي عند الجاحظ ، بلقاسم الغالي: \74، و المناحي الفلسفية عند الجاحظ ، د. علي بوملحم: 107، و كتابة الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج : 133، و أثر الجدل في شعر الجاحظ ، \د. حبيب الزهراني: 23.106.

(120) البيان والتبيين : 1-144.

(121) المصدر السابق: 1-162، وينظر: 1-163، 1-145، 1-144، 1-136.

(122) ينظر: الموازنة : 1-87، 1-142، 1-152، 1-154، \1-169، 2-73.

(123) ينظر: الوساطة : 24، 33، 53، 92، 110، 177.

(124) اللسان والميزان : 309، وينظر: «عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة كلية الآداب والعلوم الإنسانية»، جامعة صفاقس، تونس: 253.261.

(125) ينظر: مجلة التراث العربي : العدد: 83.84، و مجلة المجمع اللغوي ، بالقاهرة، العدد: 81.102.

(126) أسرار البلاغة : 418، وينظر: 63، 105، 109، 122.

(127) دلائل الإعجاز :113، وينظر: 132، 136، 200.

(128) دلائل الإعجاز : 9.10.

(129) اللسان والميزان : 304.

(130) يقول الدكتور حمادي حمود عن الجاحظ: «عاش الجاحظ (150 . \255هـ) فترة عرفت عدداً من التحولات والمنعرجات الحاسمة في تاريخ الحضارة \العربية الإسلامية، وفي ما كتب الرجل على ما يمكن أن يعبر عن أعمق تلك التحولات \وأهمها». التفكير البلاغي عند العرب : 138.

(131) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، بلاغته ونقده ، د. \أحمد مطلوب: 11.13.

(132) فيما يخص الجاحظ يشير الدكتور حمادي حمود إلى: «أن موقف \المهتمين بالتراث البلاغي والنقدي من الجاحظ عجيب الشأن، فهم يجمعون إذ يقرون \àشهادة القدماء له بالسبق والتفوق، على أنه منشئ البلاغة العربية، وأول من \أرسلها على قواعدها الأساسية». التفكير البلاغي : 137، وينظر: \ النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ ، فيكتور اليسوعي: 41، و البلاغة تطور وتاريخ ، د. شوقي ضيف: 57.58، و مفاهيم الجمالية والنقد \في أدب الجاحظ، ميشال عاصي : 9، وفي ما يتصل بفكر التجديد لدى عبد القاهر \الجرجاني، ينظر: عبد القاهر الجرجاني، بلاغته ونقده ، د.أحمد مطلوب: \83.87.

(133) أسس النقد الأدبي عند العرب : 102.

(134) البيان والتبيين : 1-200.

(135) الشعر والشعراء : 1-103.104.

(136) مقاصد الكتابة والقراءة في النقد العربي القديم : \136.

(137) الموازنة : 1-6.

(138) الوساطة : 53.

(139) الوساطة : 92.

(140) دلائل الإعجاز : 102.

(141) المصدر السابق: 168.169.

(142) السابق: 212.

(143) مدخل إلى كتابي عبد القاهر : 109.

(144) ينظر: الذات الناقدة في النقد العربي القديم : \46.51.

(145) جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي) \150، هامش (1).

(146) الكتاب وصناعة التأليف عند الجاحظ : 77.

(147) الحيوان : 1-84.85، وينظر: الكتاب وصناعة \التأليف عند الجاحظ : 79.

(148) الذات الناقدة في النقد العربي القديم : 58.

(149) ينظر: دلائل الإعجاز : 16، وينظر: «المتلقي في \دراسات إعجاز القرآن»، د. نور الهدى باديس الغويري، حوليات الجامعة \التونسية ، العدد 35، 1994م، ص: 197.

(150) الموازنة : 1-419، وينظر: 1-416، 1-417.

(151) الوساطة : 55.

(152) المصدر السابق: 77.

(153) أسرار البلاغة : 262.

(154) دلائل الإعجاز : 420.

(155) ينظر: استراتيجية الخطاب، مقاربة لغوية تداولية : \473.

(156) الحيوان : 1-155.156. وينظر: الكتاب وصناعة \التأليف عند الجاحظ : 106.

(157) المصدر السابق: 1-209.210.

(158) المتلقي في دراسات إعجاز القرآن : 208.

(159) المتلقي في دراسات إعجاز القرآن : 209.

(160) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : 1-43.

(161) الصناعتين : 140.

(162) المصدر السابق: 118.

(163) دلائل الإعجاز : وينظر:

(164) ينظر على سبيل المثال: البيان والتبيين : 1-12، \1-76، 1-146، 2-7، و الصناعتين : 7، و دلائل الإعجاز : \66، 71، 74، 81، 87، 88، و أسرار البلاغة :3، 29، 30، 34، 42، 44، \50، 55، وقد جعل الدكتور ظافر الكناني هذا الأسلوب من الأوائل الدلالية، \التي اعتاد المؤلفون في النقد العربي القديم أن يفتتحوا بها خطاباتهم داخل \الكتاب إلى القراء. ينظر: الذات الناقدة في النقد العربي القديم : \37.38.

(165) الذات الناقدة في النقد العربي القديم : 38.39.

المبحث الثالث

تقاليد الكتابة النقدية

درج المؤلفون منذ بداية عهد التأليف العلمي في التراث العربي، على تقاليد وسنن شاعت بينهم في سوق التأليف والكتابة إذاك إلى عهدنا هذا، وهي تقاليد من شأنها أن تبرز خصوصية الخطاب المعرفي حين يكوّن مكتوباً، وتميزه عن الخطاب الشفاهي، كما أن هذه التقاليد تكشف ثانياً عن حقيقة هذه الكتابة بوصفها صناعة، لها أدواتها وسماتها، ولها مصممها أو (مصوّرها) بعبارة الجاحظ[1]، الذي هو المؤلف، حين يقدم كتابه كائناً معرفياً متكامل الأجزاء، تبدأ علاقته مع القارئ ومعرفته به من حيث العنوان، فالمقدمة، فالخاتمة، وهي التقاليد الثلاثة التي سيكون الالتفات إليها في هذا المبحث من مباحث الكتابة النقدية، وذلك على النحو الآتي:

1. العنـوان

العنوان من حيث الدلالة المعجمية، مأخوذ من الفعل (عنَنَ)، فــ: «عنَّ الشيءُ يَعِنُّ ويُعنَّ عنناً وعُنُوْناً: ظهر أمامك، وعُنَّ يُعِنُّ ويُعُنَّ عنّاً وعنوناً واعتنَّ: اعترض وعرض»[2]، كما أنه أيضاً مأخوذ من الفعل (عنا)، فـ:ـ «عنوتُ الشيء، أبديته، وعنوت به وعنوته: أخرجته وأظهرته»[3]، وعلى هذا فـ: «عنوان الكتاب: هو اسمه الذي يعرف به، ويميزه عن غيره، وهو وثيق الصلة بالدلالة اللغوية للكلمة عُنوان... فهو أول ما يظهر أمامك من الكتاب، كما أنه يدل على ما وراءه، ويستدل به على موضوع الكتاب»[4]، وقد عرفه الدكتور حاتم العوني بقوله: «هو اللفظ أو الألفاظ

التي تكون على واجهة الكتاب وطرَّته، ويراد بها أن تكون علامة للكتاب تميزه عن غيره من الكتب، وتنبئ عن مضمومه»[5].

وفي اللسانيات الحديثة، ينتمي العنوان إلى ما يسمى بـــ(الخطاب الموازي)[6]، و(المصاحب النصي)[7]، أو إلى (علم العتبات)[8] النصية، وفي هذه كلها يشير هؤلاء النقاد إلى أن: «العنوان مكوّن نصي لا يقل أهمية عن المكونات النصية الأخرى، إنه سلطة النص وواجهته الإعلامية... وهو الدافع للقراءة، وهو الشَّرَك الذي يُنصب الاقتناص المتلقي، ومن ثم فإن الأهمية التي يحظى بها العنوان نابعةٌ من اعتباره مفتاحاً في التعامل مع النص، في بعديه الدلالي والرمزي»[9].

وإذا جئنا إلى أهمية العنوان في الكتاب النقدي، فإن العنوان يكتسب أهميته في الكتاب النقدي، من خلال كونه المؤشر التعريفي به، والحد الفاصل بين معرفة الكتاب أو الجهل به من قبل المتلقين القراء الذين عمد المؤلف إلى إقامة مثاقفته النقدية معهم عبر هذا الكتاب، فكيف يتم اكتشاف أغوار هذا الكتاب دون معرفة عنوانه، فهو العلامة التواصلية الأولى، التي تحمل الدال والمدلول معاً: «وكثيراً ما كانت دلالية العمل، هي ناتج تأويل عنوانه»[10]، وإذا صح تشبيه العنوان: «بعتبة المنزل التي تربط بين الداخل بالخارج»[11]، وأنه يمكن لنا أن نعد هذا الكتاب هو بيت المؤلِّف المعرفي، فإن العنوان هو باب ذلك البيت، ولا تؤتى البيوت إلا من أبوابها!

هذا، وتأتي الوظائف المتعلقة بالعنوان، من أهم الأسئلة التحليلية المتعلقة بهذا التقليد من تقاليد الكتابة النقدية، والمتأمل في كثير من عنوانات الكتب النقدية، يجد أنها جاءت محققةً بعض الوظائف التي لها دورها، الذي يُبرز شيئاً من ملامح المثاقفة النقدية والتواصل بين المؤلف والقارئ، من خلال عنوان الكتاب، فمن ذلك مثلاً الوظيفة التعنينية، «وتسمى أيضاً وظيفة التسمية، لأنها تتكفل بتسمية العمل، وبالتالي مباركته، وهي أكثر الوظائف شيوعاً وانتشاراً»[12]، وهذه الوظيفة إنما تتمثل تحديداً في تلك الكتب النقدية، التي صرح مؤلفوها بتسميتها للقارئ تصريحاً، وأعلنوا عن اسم الكتاب، ومن ذلك مثلاً قول الجاحظ، في نهاية **البيان والتبيين**: «وهذا أبقاك الله آخر ما ألفناه من كتاب **البيان والتبيين**، ونرجو أن نكون غير مقصرين فيما اخترناه من صنعته، وأردناه من تأليفه»[13]، وقوله في بداية الجزء الثاني: «أردنا .أبقاك الله. أن نبتدئ صدر هذا الجزء من **البيان والتبيين...**»[14]. ومنه قول ابن طباطبا: «تم كتاب **عيار الشعر** بحمد الله وعونه وحسن توفيقه»[15]، والإشارة هنا إلى عنوان الكتاب كما نرى، تأتي في متن الكتاب، وفي آخره،

ولعله يرجع إلى اتخاذ هذا الناقد **عيار الشعر**، و**البيان والتبيين** عنواناً للكتاب، بعد ما أشار إليه إشارات ضمنية، في مقدمته ومتنه[16].

بيد أن ما يجده الباحث هنا، هو أن أغلب المؤلفين يشيرون إلى عنوان الكتاب في مقدمته، لكنها إشارات ضمنية، يفهمها القارئ، بما تحمله عبارة المؤلف من دلالة على العنوان، ومن ذلك مثلاً قول ابن قتيبة: «هذا كتاب ألفته في الشعراء، أخبرت فيه عن الشعراء وأزمانهم...»[17]، وقول ابن سنان: «اعلم أن الغرض بهذا الكتاب إذ كان، معرفةُ حقيقة الفصاحة، والعلم بسرها»[18]، وقول ابن رشيق: «ووجدت الناس مختلفين فيه (أي: العلم بالشعر)، متخلفين عن كثير منه... فجمعت أحسن ما قاله كل واحدٍ منهم في كتابه ليكون: العمدة في محاسن الشعر وآدابه إن شاء الله»[19]. وهي إشارات نجدها تحمل للقارئ تعينياً لهوية ما وقع بين يديه من قِبل هذا المؤلف، ليكون على علم به، قبل أن يعبر إلى تلك المضامين النقدية والمعرفية داخل هذا الكتاب.

كما تأتي (الوظيفة الإغرائية) من وظائف العنوان، في الكتاب النقدي العربي القديم، وهنا يشير أحد الباحثين في هذا، أن هذه الوظيفة تكاد تكون سمة في معظم العناوين، ذلك لأن المؤلف منذ شروعه في الكتابة، لا يدّخر جهداً في الحفاظ على ميثاق الصلة بينه وبين المتلقي، ولذلك ما دام أنه: «يضع في الحسبان ذوق المتلقي . إضافة إلى متطلبات الكتابة. فإنه يميل إلى أقرب العناوين إلى نفسية المتلقي ليستميله إلى كتابه»[20].

وقد عمد كثير من المؤلفين إلى صياغة العنوان، بأسلوب أُستدعيتْ فيه بعض التقنيات التركيبية والتصويرية: «محدثاً بذلك تشويقاً وانتظاراً لدى القارئ»[21]، كما نجده مثلاً لدى عبد القاهر الجرجاني، الذي صاغ من **أسرار البلاغة** دعوةً للقارئ لإعمال الذهن في الاكتشاف والتفكير والتأمل في الجماليات المودعة في النص الأدبي، كما أن هذه الوظيفة ذاتها، يمكن أن تتمثل بشكل واضح في **دلائل الإعجاز**، الذي جعله عنواناً يحمل القارئ على: «النظر فيما يكون به القرآن معجزاً»[22].

أما من حيث البنية اللغوية، لعنوان الكتاب النقدي، فإن أهم ما يقال هنا، هو أن تنوعاً طال كثيراً من العنوانات في هذا السياق، ما بين العنوان المباشر الواضح، والعنوان الرمزي، والعنوان المفرد الذي يؤثر فيه المؤلف الإيجاز، والمركب الطويل الذي يؤثر فيه الإطناب، كما نجد أيضاً أن صياغة العنوان ترتبط ارتباطاً وثيقاً بسياق الكتاب ومضمونه من جهة، وسياق الكتاب الخارجي

التاريخي من جهة ثانية، فعلى سبيل المثال، نجد أن تلك الكتب النقدية، التي تنزع منزعاً (إخبارياً سردياً) تظل مشدودةً إلى مبدأ الوضوح والمباشرة في العنوان، وهو ما نجده على سبيل في **طبقات فحول الشعراء**، و**طبقات الشعراء**، و**الشعر والشعراء**، و**أخبار أبي تمام**، و**أخبار البحتري**، هذا باستثناء **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء** للمرزباني، الذي استعار فيه كلمة (الوشاح) الدالة على التلبس بالشيء، والتدثر به[23]، إشارة إلى تلبُّس هؤلاء الشعراء بهذه المآخذ: «التي نبّه عليها أهل العلم»[24]، ولصوقها بهم.

كما أن هذا التنوع، يظهر في تلك الكتب النقدية المتخصصة، سواء تلك التي ألفت في بداية عهد التأليف النقدي، كما نجد في وضوح عنوانٍ كـ **نقد الشعر**، . و**فحولة الشعراء**، إلى أن نصل إلى تلك الكتب التي أُلفت في أُخرةٍ من حقبة المثاقفة النقدية القديمة، والتي شهدت شيئاً في إيثار الاستعارات في عنوانات الكتب، كما نجد مثلاً في **عيار الشعر**، و**العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، وكما نجد في **سر الفصاحة** و**الموازنة بين الطائيين**، و**الوساطة بين المتنبي وخصومه**، وهي علامات لغوية تكشف عن نتيجة مفادها أن العنوان في أي عمل تأليفي كتابي، يأتي بوصفه: «ظاهرة تداولية تواصلية»[25]، وأن وضوح هذا العنوان أو رمزيته، إفراده أو تركيبه، إنما يأتي لحاجة هذا السياق التواصلي التداولي بين المؤلف والقارئ.

وتبقى قفلةُ هذا التقليد من تقاليد الكتابة النقدية تتمثل في التأكيد أن حضورالعنوان في هذا النمط من أنماط المثاقفة النقدية لدى النقاد العرب القدماء، إنما هو حضور يكشف عن شيء من خصوصية هذا النمط من أنماط المثاقفة، ومغايرته لما سبقه، ذلك أن العنوان أصلاً، كما يقول الدكتور الشاوش: «لا يكون إلا فيما كان من قبيل النصوص المكتوبة... وهو مقوّمٌ من مقومات تلك النصوص، باعتبار العرف وسننه المؤسسي، وليس من طبيعة النص باعتباره ظاهرة لغوية، يدلك على ذلك اختلاف أصحاب المعلقات عن عرف الشعراء اليوم في عنونة قصائدهم، ولو تصورت متكلماً يبدأ كلامه بذكر عنوانه أو موضوعه لتصورت ما يُضحك»[26].

2. المقدمــات

المقدمة في أي كتاب، خطابٌ لا مفر منه لكل مؤلف، إذ هو النَّول الذي يقدمه في مستهل كتابه للقارئ، يحمّله شيئاً من التعريف بالكتاب، وموضوعه، والحقل المعرفي الخاص الذي ينتمي إليه، وسبب تأليفه، ومنهجه، وخطته فيه، وقد ذكر سعد الدين التفتازاني أن مقدمة الكتاب تطلق على:

«طائفة من كلام قُدّمتْ إلى المقصود لارتباط له بها، وانتفاع بها فيه»(27)، أي: إن المقدمة من حيث الفضاء النصي هي: جزءٌ مقدّمٌ في أول الكتاب، تخبر في بعض سياقاتها القارئ عما سيأتي عليه، وهي من حيث الوظيفة التواصلية العامة تأتي لتقدم للقارئ ما ينتفع به في فهم الكتاب بأفكاره ومضامينه.

وقد ارتبطت المقدمة بمجال التأليف في التراث العربي ارتباطاً وثيقاً: «وأصبحت تطلق في الاصطلاح على الألفاظ التي تتقدم على المقصود من الكتاب، أي: تطلق على ما يُقَدَّمُ به الكتاب، فارتبطت ببداية الكتاب، وأصبحت علامةً لها موقعها ووظيفتها، يُنتفع بها، وتُفتقد إن غابت»(28)، وهي بهذه التسمية وهذا الاستعمال، قد ظهرت أول ما ظهرت، لدى الجاحظ في رسالته (المسائل والجوابات في المعرفة)، ضمن رسائله، وقد قال في مقدمتها: «ولولا أن هذا الكلام لم يكن من ذكره بدّ؛ لأنه تأسيسٌ لما بعده، ومقدمةٌ لِما بين يديه، وتوطئة، لاقتضبت الكلام في المعرفة اقتضابا، ولكن يمنعني عجز أكثر الناس عن فهم غايتي فيه إلا بتنزيله وترتيبه»(29)، إضافة إلى بعض الأسماء والمصطلحات المرادفة، والمصطلحات المشاركة لـ (المقدمة) في الحضور، كفاتحة الكتاب، وخطبة الكتاب، وصدر الكتاب، وديباجة الكتاب(30).

والناظر في بعض ما كتب عن خطاب المقدمات، قديماً، وحديثاً، في كتب (صناعة الكتابة والتأليف) يجد أن المقدمة تأتي ثابتاً: «من الثوابت في التأليف العربي... وهناك إحساس عام بالمقدمة في تاريخ التأليف عند المسلمين والعرب، إحساس بضرورة وجودها، وهناك تصور لحقيقتها وأهميتها»(31)، ولعل من أوضح الدلائل على ذلك في التراث العربي انشغال كثير من العلماء بالبحث عن مقدمات بعض الكتب، التي فُقدت أو سقطت من الكتاب، كانشغالهم **(بخطبة كتاب سيبويه)** والبحث عنها(32).

وفي النقد العربي القديم، أدرك بعض النقاد المؤلفين قيمة هذا النوع من الخطاب، وأثره المهم على مشهد المثاقفة والتواصل بين المؤلف والقارئ، وقد قدّم عبد القاهر الجرجاني في هذا السياق أنموذجاً للناقد المؤلف والقارئ البصير بمكانة مقدمات الكتب، فبينما هو يتحدث عن أولئك المؤلفين العارفين بجوهر الكلام، الذين لا يصرفهم الشكل عن سلامة المعنى وصحته، إذ يوّجه قارئه إلى النظر في مقدمات الجاحظ، فيقول: «فإن أردت أن تعرف مثالاً فيما ذكرت لك، من أن العارفين

بجواهر الكلام لا يعرجون على هذا الفن، إلا بعد الثقة بسلامة المعنى وصحته، وإلا حيث جناية منه عليه، وانتقاصاً له، وتعويقاً دونه، فانظر إلى خطب الجاحظ في أوائل كتبه»[33].

وإذا تبين لنا هنا أن مقدمة الكتاب إنما هي عبارة عن: «خطابٍ موجه للقارئ، خطابٍ يحمل تصورات وتنبيهات تُتخذ نبراساً لفهم مقاصد صاحب الكتاب»[34]، فإن ما يمكن السؤال عنه الآن هو: ممَّ يتكون خطاب المقدمات في الكتاب النقدي العربي القديم؟ وما الأثر الذي تحدثه مقدمة الكتاب النقدي على مستوى المثاقفة بين المؤلف والقارئ؟

يجد الباحث في كثير من مقدمات الكتب النقدية في حقبة المثاقفة، أنه كما أن هذه المقدمات فضاء نصي واسعٌ، ومهيعٌ يكتظ بالكثير من الدلالات والنكات التي تعود على مشهد المثاقفة بين المؤلف والقارئ بالثراء، إلا أنها أيضاً خطابٌ يحمل تداخلاً بين (الجانب الذاتي) للمؤلف، و(الجانب الموضوعي) المتعلق بالكتاب، و(الجانب العلمي المنهجي)، و(الجانب الفني) الأسلوبي الخاص بلغة المقدمة، وهذا ما يجعل هذه المكوّنات غير مطرّدة ولا ثابتة لدى هؤلاء المؤلفين النقاد في كتبهم النقدية، ولكن هذا لا يمنع من النظر في حصر تلك المكوّنات والعناصر التي تتشكل منها هذه المقدمات على وجه التغليب، لدى النقاد القدماء، وهو ما يمكن حصره في العناصر الآتية:

1. **ديباجة المقدمة:** والديباجة تعني: ذلك الخطاب الافتتاحي، الذي دأب النقاد على أن يفتتحوا به مقدماتهم، والتي يتشكل غالباً من البسملة، والحمدلة، والتصلية، والبعدية، كقوله عبد القاهر مثلاً: «بسم الله الرحمن الرحيم رب العالمين وصلواته على سيدنا محمد النبي وآله أجمعين، اعلم أن الكلام...» [35]، وقول أبي هلال: «بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله ولي كل نعمة، وصلواته على نبيه الهادي من كل ضلالة، وعلى آله المنتجين الأخيار، وعترته المصطفين الأبرار، قال أبو هلال الحسن بن عبد الله...»[36]، وقليلاً ما نجد بعض الكتب قد خلت من بعض مفردات هذه الديباجة، من ذلك مثلاً قول القاضي الجرجاني: «بسم الله الرحمن الرحيم التفاضل . أطال الله بقاءك...»[37].

2. **موضوع الكتاب:** وهذا محله غالباً بعد البعدية: «وتحديد موضوع البحث من الأصول الثابتة في مقدمات الكتب، إذ إن أول ما يتطلع إليه القارئ هو أن يعرف موضوع الكتاب ما هو»[38]، وهذا ما وعاه الناقد العربي القديم، منذ أول كتاب نقدي، حيث يقول ابن سلام في أول مقدمته:

«ذكرنا العرب وأشعارها والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها وأشرافها وأيامها...»[39]، وكقول ابن قتيبة أيضاً: «هذا كتاب ألفته في الشعراء...»[40].

3. **سبب التأليف:** وأسباب التأليف في مقدمات الكتب النقدية كما بيّن ذلك الباحث سابقاً[41] هي نسيجٌ متداخل، منها ما هو سبب ذاتي يتمثل في طلبٍ من شخصية معينة، ومنها ما هو موضوعي، وما يهمنا هنا في سياق المقدمات، هو ما أشار إليه الدكتور عباس أرحيلة، حيث ذكر أن دواعي التأليف في كثير من مقدمات الكتب في التراث العربي من شأنها أن تكشف عن: «التصحيح والتنوير ومحاربة الجهل، والحرص على التجديد، وتصحيح الوضع الثقافي، والرغبة في تجاوز أعمال السابقين، والإتيان بما أخلقه العقول»[42]. وهذه هي الدلالة الأهم، التي وجدها الباحث في سياق حديث بعض النقاد عن سبب التأليف، في كثير من مقدمات الكتب النقدية.

4. **خطة الكتاب:** وهنا يُعنى المؤلف بسرد تصميمه للكتاب، وترتيبه لأبوابه وفصوله ومسائله، وبيان ما اشتمل عليه الكتاب من موضوعات وقضايا وفصول، يحسن بالقارئ أن يعرفها يقف عليها مجتمعةً هنا في المقدمة، قبل الولوج إلى متن الكتاب وتفرقها داخله، وهذا ما يسمى (بخطة التصنيف)، في الكتاب النقدي، الذي يخبر فيه المؤلف ما يحتويه الكتاب من أبواب، وما يحتويه كل باب من هذه الأبواب، من ذلك مثلاً قول أبي هلال العسكري: «... فرأيت أن أعمل كتابي هذا مشتملاً على جميع ما يحتاج إليه في صيغة الكلام، نثره ونظمه... وأجعله عشرة أبواب، مشتملة على ثلاثة وخمسين فصلاً، الباب الأول...»[43]، وقول المرزباني: «ابتدأنا ببابٍ أبنّا فيه عن حال السناد والإيطاء، والإقواء والإكفاء.... وختمنا هذا الكتاب بباب أتينا فيه بما روي من ذم رديء الشعر وسفسافه والمضطرب منه»[44].

5. **الخاتمة:** وهنا، يُنهي المؤلف مقدمته غالباً بخاتمةٍ يحمد فيها الله سبحانه وتعالى على ما أنعم عليه من إتمام هذا الكتاب، ويتوجه إليه ويسأله المزيد من العون والتوفيق والتسديد لما سيأتي عليه داخل الكتاب، ويطلب هدايته لسداد الرأي وصواب القول، ويتبرأ من حوله وقوته، من ذلك قول المرزباني: «ونعوذ بالله من التشاغل بغير ما قرّب منه وأدّى إلى طاعته، ونسأله التوفيق لأرشد الأمور وأحسنها بديئاً وعاقبةً بمنه وكرمه، وهو حسبنا ونعم الوكيل»[45]، وقول أبي هلال: «وأرجو أن يعين الله على المراد من ذلك والمقصود فيما نحونا إليه ويقربه بالتوفيق ويشفعه بالتسديد، إنه سميع مجيب»[46].

وهذه العناصر إن بدتْ بهذا الضبط المنهجي، الذي يكشف عن حضور مبدأ (الصناعة) في الكتاب النقدي، فإنها تزيد لدى مؤلفٍ، وتنقص لدى آخر، إذ هي كما أشار الباحث لا تتوافر على ضرب واحد من الترتيب والحضور المتكامل.

وأما عن وظائف هذه المقدمات في الكتب النقدية، فإن الاطلاع على ما تركه المؤلفون النقاد في مقدمات كتبهم، من شأنه أن يكشف عن نمطين من الوظائف، حيث تبدو الأولى في تلك الوظيفة العامة الكبرى للمقدمة، وهي: «أن تربط القارئ بالكتاب بشكل مباشر، وتكشف عن مضمونه وأهميته وغاية صاحبه، وعن نظرة مؤلفه لمشروعه في إطار مجاله، وتحمل المقدمة للقارئ إفادات وتوجيهات، يستطيع من خلالها أن يضع بها الكتاب في إطاره العلمي والتاريخي»(47).

وهذه الوظيفة العامة الكبرى، يمكن أن تنبثق منها وظائف فرعية ثانوية، من ذلك مثلاً: «وظيفة الإخبار، إذ أنها تنبئ عن المقصود، فتضع القارئ في الوضع المناسب لاستقبال الكتاب»(48)، كما أن من وظائف هذه المقدمات: «وظيفة الكشف عن طبيعة العمل ونوعه وظروف إنتاجه»(49)، وهذه الوظائف للمقدمات، وإن كانت مختلفة متفرعة(50)، إلا أن التركيز والاختيار إنما وقع على ما يمكن أن تتجلى من خلالها المثاقفة النقدية بين المؤلف والقارئ بشكل ظاهر.

وهنا، يمكن تطبيق ذلك على مقدمةٍ من أبرز مقدمات الكتب النقدية، وهي مقدمة ابن قتيبة في كتابه **الشعر والشعراء**، حيث يبدأ المؤلف بالتوجه إلى القارئ، بعد ما ذكر موضوع كتابه، وذلك لضمان كسبه والتبادل معه، فيقول: «إذ كنت أعلم أنه لا حاجة بك إلى أن أسمي لك أسماء لا أدل عليها بخبرٍ أو زمان، أو نسب أو نادرة، أو بيت يستجاد أو يستغرب، ولعلك تظن . رحمك الله . أنه يجب على من ألف مثل كتابنا هذا ألا يدع شاعراً قديماً ولا حديثاً إلا ذكره ودلك عليه، وتقدّر أن يكون الشعراء بمنزلة رواة الحديث والأخبار، والملوك والأشراف، الذين يبلغهم الإحصاء، ويجمعهم العدد»(51).

كما يوجه للقارئ شيئاً من الرسائل التواصلية المعرفية، التي تكشف عن مقصده المحدد من هذا الكتاب، وهو الحديث عن الشعراء: «وكان حق هذا الكتاب أن أودعه الأخبار عن جلالة قدر الشعر وعظيم خطره، وعمن رفعه الله بالمديح، وعمن وضعه بالهجاء وعما أودعته العرب من الأخبار النافعة، والأنساب الصحاح، والحكم المضارعة لحكم الفلاسفة، والعلوم في الخيل، والنجوم وأنوائها والاهتداء بها، والرياح وما كان منها مبشراً أو جائلاً، والبروق وما كان منها خُلّباً أو

صادقاً، والسحاب وما كان منها جهاماً أو ماطراً، وعما يبعث منه البخيل على السماح، والجبان على اللقاء، والدنيء على السمو، غير أني رأيت ما ذكرتُ من ذلك في **كتاب العرب** كثيراً كافياً، فكرهت الإطالة بإعادته، فمن أحب أن يعرف ذلك، ليستدل به على حلو الشعر ومره، نظر في ذلك الكتاب، إن شاء الله تعالى»[52].

وتبقى الإشارة بعد ذلك، إلى السمات اللغوية التي يتميز بها خطاب المقدمات في الكتابة النقدية، وأبرز هذه السمات اللغوية، تبدو أولاً فيما التفت إليه عبد القاهر الجرجاني، من حديثٍ حول حضور أسلوب السجع كثيراً، في صدور بعض الكتب والمؤلفات في عصره، حيث يقول: «والخطب من شأنها أن يعتمد فيها الأوزان والأسجاع، فإنها تروى وتتناقل تناقل الأشعار، ومحلها محل النسيب والتشبيب من الشعر، الذي كأنه لا يراد منه إلا الاحتفال في الصنعة، والدلالة على مقدار شوط القريحة، والإخبار عن فضل القوة، والاقتدار على التفنن في الصفة»[53]، ثم بيّن أن الذين تركوا في مقدمات كتبهم فضل العناية بالسجع، ولزموا سجية الطبع، كان كلامهم: «أمكن في العقول، وأبعد من القلق، وأوضح للمراد، وأفضل عن ذوي التحصيل»[54]، ومثّل على ذلك بخطبة الجاحظ في بداية كتابه **الحيوان**[55].

كما أن من أبرز السمات اللغوية لخطاب المقدمات هنا، حضور براعة الاستهلال في افتتاحات بعض المؤلفين: «وقد اهتم المؤلفون والمبدعون عامة بجمالية الابتداء، وحرصوا على أن يكون ذلك الابتداء مناسباً للمقصود، وجارياً على مقتضى البلاغة، في التراث الإسلامي العربي، وهذا غير مطّرد»[56]، ومن ذلك افتتاح ابن المعتز مقدمته بقوله: «الحمد لله الذي أفحم مصاقع الفصحاء بمعجز كلامه، وأخرس شقاشق البلغاء بترتيبه ونظامه، وبهر العرب العرباء باختراع مفتحه وختامه...»[57]، وعبد القاهر في **دلائل الإعجاز**[58].

وحاصل الحديث هنا، أن المقدمة في الكتابة النقدية تبدو أهميتها من حيث أنها المظهر الافتتاحي الأول، وبداية الطريق، لهذا التواصل والتبادل بين طرفي المثاقفة في الكتابة النقدية، المؤلف والقارئ، وأن أهم ما تنطوي على ما يثري سياق المثاقفة بين هذين الطرفين، هو ما أشار إليه الدكتور محمد أبو موسى: «أنها تشرح قضية الكتاب، والقصد الذي تقصد هذه القضية إلى تحقيقه، ومشاركة هذا الكتاب في تحقيق أهداف فكرية وإنسانية، وهذا مهم لأن يكشف وظيفة هذا العلم أو رسالته عند المؤلف، ولو لم يشرح هذا داخل الكتاب لأنه حين يدخل الكتاب يشتغل بمسائله

الجزئية»[59].

3. الخـواتيـم

حين يصل القارئ مع المؤلف في كتابه إلى الخاتمة، هذا يعني الوصول إلى مقام خاص، يتطلب شيئاً من المكونات والسمات الخاصة بهذا التقليد من تقاليد الكتابة النقدية؛ فإذا كانت المقدمة في الكتاب النقدي هي ذلك الخطاب المعني بتعريف القارئ على الكتاب قبل الدخول في تفاصيله وجزئياته، فإن الخاتمة هي ذلك الخطاب المعني بإعلان إنجاز هذا الكتاب، ولكن هذا الإعلان قد خص بأن يصاحبه شيء من المكونات والسمات.

وقد أشار أحد النقاد في هذا المقام إلى أنه قد: «ارتبطت خاتمة العمل النقدي في المدونة النقدية بفكرتي الاعتذار والدعاء»[60]، أي الاعتذار للقارئ والدعاء الذي يشرك المؤلف فيه القارئ.

أما فكرة الاعتذار، فإن المؤلف في ما مضى من صفحات الكتاب كان: «يسعى إلى أن يقدّم ما يعتبره حقيقة بدون تدليس أو مراء، ويرى أنه بذل أقصى جهده في إفادة القارئ، إلا أنه قد تخون الطبيعة وتجذب العادة، وقد يعترض النسيان والسهو»[61]، وعليه فتقديم الاعتذار في نهاية الكتاب النقدي، إنما هو محاولة من المؤلف لمحو ما قد يعلق في ذاكرة القارئ من هفوات أو مؤاخذات ظهرت لديه أثناء حالة تلقي الكتاب.

يقول الجاحظ في خاتمة **البيان والتبيين**: «وهذا أبقاك الله آخر ما ألفناه من كتاب **البيان والتبيين**، ونرجو أن نكون غير مقصرين فيما اخترناه من صنعته، وأردناه من تأليفه، فإن وقع على الحال التي أردنا، وبالمنزلة التي أمّلنا، فذلك بتوفيق الله وحسن تأييده، وإن وقع بخلافها فما قصرنا في الاجتهاد، ولكن حرمنا التوفيق، والله سبحانه وتعالى أعلم»[62]. ومن ذلك أيضاً قول ابن طباطبا: « نفعك الله بفهمك، ومتعك بعملك، وأسعدك في الدارين بمنّه ورأفته. تم كتاب **عيار الشعر** بحمد الله وعونه وحسن توفيقه»[63]، وقول القاضي الجرجاني: «فأما كتابُنا هذا فقد وفّيناه حقه، وبلغنا به نهايتَه، وآتينا على ما وصلت الطاقةُ إليه، وما أسعفَنا الإمكانُ به؛ فإذا زادنا النظر والفكر والمطالعة والبحث بعضَ ما يليق به أضفناه إليه؛ وإن أفادنا غيرُنا منه ما قصّر علمنا عنه استفدناه وأعظمنا النعمةَ فيه، وعرفنا لصاحبه فضلَ التقديم، ولرجعنا له بحق التعليم. وبالله نستعين على كل خير، وإياه نسأل التوفيق، ونستوهب العِصْمة والتسديد، وهو حسبنا ونعم الوكيل»[64]. ولعل

الغرض من هذا الدعاء، كما يقول أحد النقاد هو: «توثيق الصلة بالمخاطب، ومد جسور من التواصل الذي يخدم الناقد في طرحه لقضيته، ويساعده على إيصال فكرته إلى المخاطب»(65).

كما أن بعض المؤلفين قد يشير في خاتمة الكتاب، إلى إخبار القارئ، بمراجعته الكتاب، وتنقيحه وتهذيبه، إحساساً بقيمة مسؤولية التأليف والكتابة، من جهة، وتقديراً لذلك الوقت الذي وقَفَه القارئ مع هذا المؤلف وكتابه من جهة أخرى، وهو في ذلك مبدأ من مبادئ صناعة التأليف التي دعا إليها الجاحظ، ونبه المؤلفين لها، فالجاحظ يحذر المؤلف من الاغترار بما يكتبه دون أن يراجعه ويتأمله، ويفرق بين الكتابة والتأليف حال الخلوة والبعد عن الناس، وبين حال وقوع الكتاب في ملأ من الناس، وتلقيهم له(66)، ويتعجب من أولئك المؤلفين، الذين: «لا يوازنوا بين ما عليهم ولهم، ولا يخافون تصفح العلماء»(67).

وقد أخذ بهذا المبدأ جملة من النقاد، وصرحوا بمراجعتهم للكتاب قبل أن يكون هدفاً للأنظار النقدية من القراء، من ذلك قول أبي هلال: «وقد فرغتُ من شرح الأبواب والفصول التي تقدم بها الشرط في أول الكتاب، وجعلتها واضحةً نيّرة، وملخصةً بينة، من غير إخلالٍ يقصر بها، أو إكثارٍ يزري عليها، وقد نقّحتُها وأوضحتها وهذّبتُها وشذّبتُها حسب الطاقة، وأنا بعد ذلك معتذرٌ من الزلل يكون فيها، والسقْطِ يوجد في ألفاظها أو معانيها، فإذا مرَّ بك شيءٌ فاغتفر الزلة فيه، فليس في الدنيا بريء من جميع العيوب، ولا مستقيم من كل الجهات...»(68).

كما أن مما يرد في عناصر الخاتمة، ما دأب عليه بعض المؤلفين، من الإشارة إلى مكان الانتهاء من الكتاب وزمانه، ولعل المغزى من ذلك هو وعي المؤلف وانتباهه إلى ما قد يتعرض له كتابه، كما تعرضت له بعض الكتب، من السطو أو الانتحال، ولذلك يعمد بعضهم لذلك درءاً لمثل هذه الجائحة، من ذلك قول أبي هلال: «وقد فرغت من تأليفه ورصفه وتصنيفه في شهر رمضان سنة أربع وتسعين وثلاثمائة والحمد لله رب العالمين، وصلواته على رسوله محمد النبي الأمي وآله أجمعين»(69).

ولابد من الإشارة أيضاً، إلى أن خطاب خاتمة الكتاب النقدي في حقبة المثاقفة هذه ، لا يقل عن خطاب المقدمة من حيث إبداع المؤلف في لغته وأسلوبه، وسجعه وبراعة اختتامه، فالمؤلف هنا يعي أن عتبة الخاتمة في أي خطاب، هي كما يقول الخطيب: «آخر ما يعيه السمع، ويرتسم في النفس»(70)، وهذا ما نجده مثلاً في خاتمة القاضي الجرجاني في **الوساطة**(71)، أو

العسكري[72]، حيث تجود قريحة المؤلف بذكر بعض الشواهد والأبيات المناسبة لمثل هذا المقام الختامي، ولعل ذلك مرده إلى عمق إحساس المؤلف بقيمة هذا التبادل مع القارئ، فهو بذلك يعبر عن مثاقفةٍ تبدأ من العنوان، أول ما يواجه القارئ، ولا تنهي إلا بانتهاء آخر سطر في آخر صفحة من صفحات هذا الكتاب النقدي.

وقد بدا للباحث في هذا المبحث، أن حضور هذه التقاليد الثلاثة في الكتابة النقدية، قد جسد قيمة من قيم المثاقفة في النقد العربي القديم، وهي قيمة المسؤولية العرفية، التي أدركها الناقد العربي القديم من خلال كتابه النقدي، فالعنوان واجهة الكتاب، وله: «وقعٌ بالغ في تلقي كل من القارئ والجمهور والنقد»[73]، ومسؤولية الناقد فيه تتمثل في اختيار وصياغة العنوان الجاذب لكل هؤلاء، والمقدمة: «خطاب مساعد»[74]، بتعبير جاك دريدا، فهو الذي يمد هذا القارئ ويعرّفه بالأمشاج التي تكوّن منها هذا الكتاب، والختام هو الخطاب الذي يعزز فيه المؤلف شعوره ومسؤوليته تجاه هذا القارئ، بعد اكتمال هذا العمل، بالاعتذار والدعاء.

كما أن هذا الختام هو الخطاب المؤذن باكتمال النظر في تجلي المثاقفة النقدية لدى القدماء عبر الكتابة النقدية، من خلال المباحث الثلاثة التي عبّرت عن عَمَار هذه الكتابة النقدية وبنائها الذي تكونت منه، ولم يبق إلا النظر في سمات هذا النمط من أنماط المثاقفة في النقد العربي القديم، وهو ما سيتلو هذا المبحث بإذن الله.

---

(1) يورد ياقوت الحموي هذه القصة للجاحظ، فيقول: «وقد حكي عن \الجاحظ أنه صنف كتاباً وبوّبه أبواباً، فأخذه بعض أهل عصره، فحذف منه أشياء \وجعله أشلاء، فأحضره وقال له: يا هذا إن المصنف كالمصوّر، وإني قد صنفت في \تصنيفي صورةً كانت لها عينان فعورتهما، أعمى الله عينيك، وكان لهما أذنان \فصلّمتهما صلّم الله أذنيك، وكان لهما يدان فقطعتهما، قطع الله يديك، حتى \عد أعضاء الصورة، فاعتذر إليه الرجل بجهله هذا المقدار، وتاب عليه عن المعاودة \éلى مثله». معجم البلدان : 1-13.14، وينظر: الكتاب وصناعة \التأليف عند الجاحظ : 89.90.

(2) لسان العرب : 10-310، وينظر: صناعة الكُتّاب، \ لأبي جعفر النحاس: 112، و أحكام صنعة الكلام : 59، و اختلاف \عنوان الكتاب في المؤلفات البلاغية ، د. محمد بن علي الصامل: 7، و علم \العنونة ، لعبد القادر رحيم: 31.45.

(3) لسان العرب : 10-317، وينظر: علم العنونة : 35.

(4) اختلاف عنوان الكتاب في المؤلفات البلاغية : 7\.

(5) العنوان الصحيح للكتاب : 16.

(6) ينظر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، \نبيل منصر: 40.

(7) ينظر: معجم تحليل الخطاب : 408.

(8) ينظر: عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص ، \العبد الحق بلعابد: 65.72.

(9) اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة ، د. \حافظ علوي: 100، وينظر: العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي ، \المحمد فكري الجزار: 19، و في نظرية العنوان ، د. خالد حسين حسين: \37.44.

(10) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي : 19.

(11) تشكيل المكان وظلال العتبات ، د. معجب العدواني: 7\، وينظر: علم العنونة : 35.

(12) علم العنونة : 55.

(13) البيان والتبيين : 4-101.

(14) المصدر السابق: 2-5.

(15) عيار الشعر : 219.

(16) ينظر: المصدر السابق: 19، و البيان والتبيين : \1-200.

(17) الشعر والشعراء : 1-61.

(18) سر الفصاحة : 3.

(19) العمدة : 1-5.

(20) علم العنونة : 60.61.

(21) عتبات جيرار جينيت : 88.

(22) مدونة الشواهد البلاغية : 1-167.

(23) ينظر: لسان العرب : 15-216.217.

(24) الموشح : 15.

(25) علم العنونة : 89.

(26) أصول تحليل الخطاب : 1-87.

(27) شروح التلخيص : 1-68.69، وينظر: مقدمة \الكتاب في الإسلامي وهاجس الإبداع ، د.عباس أرحيلة: 59، و«مقدمة \الكتاب في اللغة والاصطلاح»، د. عباس أرحيلة، مجلة جذور ، النادي \الأدبي في جدة، ج: 11، مج: 6، شوال 1423هـ، ديسمبر 2002م، ص: 319، و«الخطاب \المقدماتي د. عبد الواحد بن ياسر»، مجلة جذور ، النادي الأدبي \في جدة، ج: 47، مج: 12، و اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة : \106.107، و الكتاب وصناعة التأليف عند الجاحظ : 90.92، و الخطاب \الموازي للقصيدة العربية المعاصرة : 61.62.

(28) مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع : \56.

(29) رسائل الجاحظ : 4-65.

(30) ينظر: مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع : 57.

(31) المرجع السابق: 48.

(32) يشير الدكتور مازن المبارك، أن ما جاء في فاتحة كتاب سيبويه، \éنما هي مقدمة في نظر نحاة ذلك العصر، إذ وُجد المؤلف يتناول فيها بعض مبادئ \علم النحو، ويشرح بعض المصطلحات، تمهيداً لاستعمالها في متن الكتاب، ولذلك \نجد شروحاً مستقلة لهذه المقدمة، كشرح علي بن سليمان الأخفش باسم (تفسير \رسالة سيبويه)، وشرح أبي قاسم الزجابي (شرح رسالة سيبويه)، لكن \حاجي خليفة في كشف الظنون يرى أن كتاب سيبويه ليس فيه خطبة، وأن \سيبويه كان ينوي وضع المقدمة بعد انتهائه من الكتاب، كما يصنع بعض المؤلفين \القدماء، لكن المنية وافته قبل ذلك، ووافقه على ذلك بعض النحاة المعاصرين. \ينظر: الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه : 112، و كشف \الظنون :2-428، و تحليل النص النحوي : 43، والذي يظهر كما يرجح \الناقد الدكتور عباس أرحيله: «أن ما استهل به سيبويه كتابه هو عبارة عن

مقدمة؛ \لما حدده فيها من مبادئ لتوجيه القارئ إلى فهم قضايا الكتاب». مقدمة \الكتاب في التراث الإسلامي : 191.

(33) أسرار البلاغة : 9، وقد تناول عبد القاهر خطبة \الجاحظ في أول كتابه الحيوان بالتحليل في: أسرار البلاغة : 10.

(34) مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي : 59.

(35) أسرار البلاغة : 3، وينظر: دلائل الإعجاز : 3، و سر الفصاحة : 3، و الموشح : 15، و عيار الشعر : 5.

(36) الصناعتين : 7.

(37) الوساطة : 11، وينظر: أخبار البحتري : \49.

(38) مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي : 101.

(39) طبقات فحول الشعراء : 1-3.

(40) الشعر والشعراء : 1-61.

(41) ينظر: ص 335.345 من هذا البحث.

(42) مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي : 129.

(43) الصناعتين : 10.11.

(44) الموشح : 15.

(45) الموشح : 16.

(46) الصناعتين : 11.

(47) مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي : 6، وينظر: \ اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة : 106.

(48) مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي : 61.

(49) المرجع السابق: 61.

(50) مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي : 61، وينظر: \ اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة : 106.107، و الخطاب \الموازي للقصيدة العربية المعاصرة : 68.69.

(51) الشعر والشعراء : 1-61.

(52) المصدر السابق: 1-64.65.

(53) أسرار البلاغة : 9.10.

(54) المصدر السابق: 8.

(55) ينظر: المصدر السابق: 10.

(56) مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي : 92.

(57) طبقات الشعراء : 14.

(58) ينظر: دلائل الإعجاز : 3.4.

(59) مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني : 51.

(60) الذات الناقدة في النقد العربي القديم : 113 \(دلالة الدعاء للقارئ : 66.68).

(61) الكتاب وصناعة التأليف عند الجاحظ : 104.

(62) البيان والتبيين : 4-101.

(63) عيار الشعر : 219.

(64) الوساطة : 396.

(65) الذات الناقدة في النقد العربي القديم : 68.

(66) ينظر: رسائل الجاحظ : 4-97.

(67) الحيوان : 1-25.

(68) الصناعتين : 428.429.

(69) المصدر السابق: 429.

(70) الإيضاح : 6-155.

(71) ينظر: الوساطة : 396.

(72) ينظر: الصناعتين : 429.

(73) عتبات جيرار جينيت : 66.

(74) الخطاب المقدماتي : 627.

المبحث الرابع

سمات الكتابة النقدية

يؤكد الجاحظ أن الكتابة من شأنها أن تصون المعرفة الإنسانية من الضياع، لما يطرأ على الذاكرة من جوائح التاريخ والزمن، تتغيّر فيها الحقائق المعرفية إلى حد التشويه يقول الجاحظ: «ولو لجأنا إلى قدر قوتنا، ومبلغ خواطرنا، ومنتهى تجاربنا، لما تدركه حواسنا وتشاهده نفوسنا، لقلّت المعرفة، وسقطت المهمة»[1]، وعليه فلا سبيل لتراكم المعرفة إلا من خلال مثل هذا التبادل المعرفي، والجاحظ يؤكد أيضاً في هذا السياق أنه: «لن يصان العلم بمثل بذله، ولن تستبقى النعمة فيه بمثل النشر»[2]، ويبين أن تبادل المعرفة ونشرها سيكون أعظم شأناً، وأبقى أثراً إذا تم من خلال (كتاب)؛ فــ: «الكتاب هو القطب الذي عليه مدار علم ما في العالم، وآداب الملوك وتلخيص الألفاظ، والغوص على المعاني للسداد، والتخلص إلى إظهار ما في الضمائر بأسهل القول»[3].

وقد شهد هذا الفصل بشواهده ونماذجه ومباحثه الثلاثة الماضية مشهداً من مشاهد المثاقفة في آخر تجلياتها واكتمالها، إذ لا شيء بعد الكتابة يبدو إلا قراءة هذا المكتوب، وهو ما ظهر في (الكتابة النقدية)، عبر كل من طرفي الكتاب النقدي (الكاتب- المؤلف) و(المكتوب له- القارئ)، وهذا النمط من أنماط المثاقفة، قد اتسم فيما يبدو للباحث بسمات ينفرد بها غيره من مظاهر المثاقفة الأخرى السابقة، وهذه السمات يمكن أن تتمثل وتنحصر في السمات الثلاثة الآتية:

1. الكتابة النقدية والمنهج

المنهج هو: «طريق نصل من خلالها وبها إلى نتيجة معينة، حتى وإن كانت هذه الطريقة لم تتحدد من قبل تحديداً إرادياً متروياً، هنا يطلق اسم الترتيب على فعل الفكر الذي يكون له . حول موضوع واحد . عدة أفكار، عدة أحكام، وعدة أدلة فيرتبها على أفضل وجه لجعل الموضوع معروفاً، وهذا ما يسمى أيضاً منهجاً»(4)، وبناءً عليه، فمنهج الكتاب هو المنطق الذي يوضح فيه المؤلف أفكار الكتاب وقضاياه ومضامينه للقارئ، وذلك ليصل معه إلى النتيجة المنتظرة في آخر الكتاب، إذ لن يتسنى للقارئ أصلاً فهم الكتاب، إلا إذا كان على بينة من منهج مؤلفه فيه، وإلا توقف وهو لم يبدأ!

وفي الكتاب النقدي، يمثل المنهج حيزاً مهماً لدى كثير من المؤلفين في النقد العربي القديم، إذ يلتزم المؤلف بذكر منهجه، ليكوّن لقارئه صورةً واضحةً عن عمله منذ البداية، وقد يؤكد التزامه بالمنهج في تضاعيف الكتاب أيضاً، حتى تبنى المثاقفة على أساس واضح وصحيح، وقد أشار أحد النقاد في هذا أننا: «في النقد العربي القديم نجد المنهج حاضراً في الممارسة النقدية، وهذا الحضور كان يتنامى قوة وعمقاً مع تقدم الممارسة النقدية، ففي حين اقتصر في البداية على مجرد التزام المؤلف للقارئ بترتيبٍ معين للعمل النقدي، نراه لاحقاً يتطور بتطور بقية مفردات العمل النقدي، ليسهم في تطور الممارسة النقدية»(5).

وهذه السمة من سمات الكتابة النقدية، كُتب لها الحضور منذ بداية عهد التأليف النقدي، لدى ابن سلام، فهذا المؤلف وإن لم يصرح بمنهجه للقارئ، إلا أننا كما يقول الدكتور إحسان عباس، يمكن أن نستنبط منهجه استنباطاً، من خلال النظر أولاً في مقدمة الكتاب، وثم في تلك المعايير التي كونت منهج العمل لديه، بالإضافة إلى النظر في عنوان الكتاب، فهو من خلال عنوانه يبحث في شق نقدي معين وهو **طبقات فحول الشعراء**، والأفكار المكونة لهذا المنهج تتمثل في: «الفحولة، التقارب، الكم، اللين»(6)، ومنهجه في ذلك هو ذلك المنهج، الذي قال عنه الدكتور مندور أنه يتجه: «نحو التفسير، ومحاولة للتبويب، تقوم على أحكام فنية»(7).

بيد أننا على وجه التحديد والدقة، نجد أن أول ناقد وعى أهمية المنهج في الكتاب النقدي، وصرح به منذ البداية هو ابن قتيبة في **الشعر والشعراء**: «هذا كتاب ألفته في الشعراء، أخبرت فيه عن الشعراء وأزمانهم، وأقدارهم، وأحوالهم في أشعارهم، وقبائلهم، وأسماء آبائهم، ومن كان يعرف باللقب أو بالكنية منهم. وعما يستحسن من أخبار الرجل ويستجاد من شعره، وما أخذته العلماء

عليهم من الغلط والخطأ في ألفاظهم أو معانيهم، وما سبق إليه المتقدمون فأخذه عنهم المتأخرون. وأخبرت فيه عن أقسام الشعر وطبقاته، وعن الوجوه التي يختار الشعر عليها ويستحسن لها إلى غير ذلك مما قدمته في هذا الجزء الأول»(8)، وقوله أيضاً: «ولم أعرض في كتابي هذا لمن كان غلب عليه غير الشعر، فقد رأينا بعض من ألف في هذا الفن كتاباً يذكر في الشعراء من لا يعرف بالشعر ولم يقل منه إلا الشذ اليسير، كابن شبرمة القاضي، وسليمان بن قتة التيمي المحدث. ولو قصدنا لذكر مثل هؤلاء في الشعر لذكرنا أكثر الناس، لأنه قلَّ أحدٌ له أدنى مُسْكَةٌ من أدب. وله أدنى حظ من طبعٍ، إلا وقد قال من الشعر شيئاً. ولاحتجنا أن نذكر صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم، وجلة التابعين، وقوماً كثيراً من حملة العلم، ومن الخلفاء والأشراف، ونجعلهم في طبقات الشعراء»(9)، وقوله: «ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كلّ شاعر مختاراً له، سبيل من في قلّد، أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاً حظه، ووفرتُ عليه حقه»(10)، وقوله: «فكل من أتى بحسنٍ من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخرُ قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف، لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»(11). وبهذا الإيراد يكون القارئ على بصيرة من مادة هذا الكتاب، واتجاه مؤلف، ورؤيته في ما ذكره من الشعراء لمَ ذكره، وفي ما أسقطه لمَ أسقطه؟

وإذا تقدم الباحث قليلاً، وجد شيئاً من الدقة والتحديد في ذكر المؤلف لمنهجه وبيانه للقارئ، وهو ما نجده على سبيل المثال لدى الآمدي في الموازنة، حيث يقول: «وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين؛ لأختم بذكر محاسنهما، وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام، وإحالاته، وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلطٍ في بعض معانيه، ثم أوزان من شعريهما بين قصيدتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنىً؛ فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه، وأفرد باباً لما وقع في شعريهما من التشبيه، وباباً للأمثال، أختم بهما الرسالة، وأتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما، وأجعله مؤلفاً على حروف المعجم؛ ليقرب متناوله، ويسهل حفظه، وتقع الإحاطة به، إن شاء الله تعالى»(12).

كما أن من المؤلفين الذين صرحوا بالمنهج تصريحاً واضحاً ما جاء لدى العسكري في الصناعتين: «رأيت أن أعمل كتابي مشتملاً على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام... وأجعله عشرة أبواب، مشتملة على ثلاثة وخمسين فصلاً»(13)، هكذا يورده العسكري كما يورد أحد الباحثين المعاصرين منهجه في كتابه أو أطروحته، اللهم إلا في اختلاف يكمن في بعض تفاصيل المنهج.

ومما يشار إليه في هذه السمة من سمات الكتابة النقدية، أن القارئ قد يجد إشارة المؤلف إلى منهجه في بداية كتابه، ولا يكتفي بذلك، بل يظل هذا المؤلف يذكّر القارئ به بين الحين والآخر، ويزيد في ذلك بأن التزام المؤلف بهذا المنهج لك أيها القارئ، يقتضي منك الالتزام بالقراءة والحوار النقدي مع المؤلف إلى نهاية الكتاب، وهو ما نجده لدى عبد القاهر الجرجاني، خاصة في **دلائل الإعجاز**، من ذلك قوله: «واعلم أنه لا سبيل إلى أن تعرف صحة هذه الجملة، حتى يبلغ القول غايته، وينتهي إلى آخر ما أردتُ جمعه لك، وتصويره في نفسك، وتقريره عندك...»(14).

وبوقوف الباحث على هذه السمة المهمة الواضحة من سمات الكتابة النقدية، نستطيع أن ندرك ابتعاد من اتهم حركة التأليف في التراث العربي على نحو عام، والتراث النقدي على نحو خاص، بعدم الوعي بمنهجية التأليف، ومنهج الكتاب، وهي التهمة التي أطلقها بعض المستشرقين وبعض من تأثر بهذا الخطاب من بعض الباحثين العرب(15)، والاستقراء وحده يثبت هنا تحديداً في الكتابة والتأليف النقدي، حضور هذه السمة من سمات الكتاب النقدي، ومن خلال منطق المؤلف نفسه، حيث إن الخطاب النقدي في كثير من تضاعيف الكتب النقدية يبدو: «منهجياً، يتناول النصوص باستقصاء، ودراسة إمعان وتحليل وتعليل»(16).

2. الكتابة النقدية والتجديد

من بين تلك الإشارات المهمة، لأبي عثمان الجاحظ، في ما يتعلق بالكتابة والتأليف، التي تمثلها هو مع كثير من النقاد في زمانه وبعد زمانه، دعوته الصريحة، إلى الترقي في المعرفة وتناميها، وضرورة التحرّر من المألوف السائد، وفتح أبواب التجديد، فهو القائل: «ما يستعمل الناس كلمةً أضرَّ بالعلم والعلماء، ولا أضر بالخاصة والعامة، من قولهم: ما ترك الأول للآخر شيئاً»(17).

وقد ظل سؤال الإبداع والتجديد يدقُّ ذاكرةَ كثير من المؤلفين في الكتابة النقدية، في حقبة المثاقفة، وبدا الشغل الشاغل لهم أثناء التأليف. والمتأمل في مقدمات بعض الكتب النقدية سيجد شيئاً من ملامح الحضور لهذه السمة، فالناقد في ذلك يعي أولاً أن التأليف مسؤولية معرفية، وأن جزءاً من

القيام بها ألا يكون هذا الكتاب منسوجاً على منوال سابق، وألا يكون من قبيل تحصيل الحاصل، الذي سينفر منه القارئ، ويُخْلي يده من الكتاب ومؤلفه؛ إذ لم يكشف حقائق جديدة، ولا أتى بشيء من الأسرار المعرفية الفريدة.

ومن الشواهد الدالة على التفات بعض النقاد إلى ضرورة التجديد، وحضور هذه السمة لديهم ما جاء مثلاً لدى قدامة بن جعفر في كتابه **نقد الشعر**، حيث بيّن المؤلف أن أربعة من بين خمسة أقسام العلم بالشعر دأب الناسُ على التأليف فيها، ومن ثم فالتأليف فيها بعد ذلك سيكون من قبيل المعاد والمكرر، وبناءً عليه، رأى أن القسم الخامس من أقسام العلم بالشعر وهو: «قسم ينسب إلى علم جيده ورديئه»[18] هو قسم لم يُلتفت إليه، ولم يؤلف فيه أحد من قبله: «وقد عني الناس بوضع الكتب في القسم الأول وما يليه إلى الرابع عناية تامة... ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً»[19]، ولذلك وقف نفسه على التأليف في هذا القسم: «ولما وجدت الأمر على ذلك، وتبينت أن الكلام في هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الآخر، وأن الناس قد قصروا في وضع كتاب فيه رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع»[20]. يضاف إلى ذلك تلك المصطلحات النقدية الجديدة، التي سكّها قدامة، وقال عنها: «ومع ما قدمته، فإني لما كنت آخذاً في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها، احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها، وقد فعلتُ ذلك»[21].

ومن أبرز الشواهد في ذلك، ما جاء لدى عبد القاهر الجرجاني في كتابه **دلائل الإعجاز**، الذي ألفه إجابة عن سؤالٍ ضلّت فيه كثير من الأفهام كما يقول، وزلّت فيه أقدام وهو: «ما هذا الذي تجدّد بالقرآن من عظيم المزية، وباهر الفضل، والعجيب من الرصف، حتى أعجز الخلق قاطبة، وحتى قهر من البلغاء والفصحاء القوى والقُدَر، وقيّد الخواطر والفِكَر؟»[22]، وبناءً عليه، جاء هذا الكتاب جواباً لهذا السؤال ما الذي ظل مفتوحاً ومطروحاً في زمنه، لم يستفرغ حمولته ولم ينته إلى قرار: «... فيبغي لكل ذي دين وعقل أن ينظر في الكتاب الذي وضعناه، ويستقصي التأمل لما أودعناه، فإن علم أنه الطريق إلى البيان، والكشف عن الحجة والبرهان تبع الحق وأخذ به، وإن رأى له طريقاً غيره، أومأ لنا إليه، ودلّنا عليه...»[23]، وقد يصدر بعض الأبواب والمقاطع، بشيء مما يوحي بالجديد على القارئ، في فكرة نقدية ما، من ذلك قوله: «ومن سرَّ هذا البابِ أنك

تَرى اللفظَةَ المستعارةَ قد استُعيرتْ في عِدَّة مواضع ثم تَرى لها في بعضِ ذلك ملاحةً لا تجدُها في الباقي...»[24].

وتعد عنوانات بعض الكتب النقدية أمارة على أن ثمة جديداً يسكن هذا الكتاب، يعد المؤلف به القارئ، ويدعوه إليه، ذلك أن عنواناً كـ **أسرار البلاغة** من شأنه أن يحمل شيئاً من الكشوف والمفاجآت للقارئ، لما تحمله لفظة (السر- أسرار) من معنى يتطلع إليه كل مشوق للمعرفة، وكل مسكون بسؤالاتها، والشأن ذاته، في كتابٍ يحمل **سر الفصاحة**، عنواناً له، وهو في بدايته يفصح عن مدى جدته وانفراده في حقله الذي ألف فيه: «فإذا أعان الله ويسر تمام كتابنا هذا كان مفرداً بغير نظير من الكتب في معناه»[25]. وقوله أيضاً: «فإذا جمع كتابنا هذا كله، وأخذ بخط مقنع من كل ما يحتاج الناظر في هذا العلم إليه، فهو مفرد في بابه غريب في غرضه وفق الله تعالى ذلك ويسره بلطفه ومنّه»[26].

وإذا كانت مثل هذه الشواهد تحمل شيئاً من أنفاس التجديد، وتتحرك في كنفه في الكتابة النقدية، فإن هذا لا يعني إغماض العين، عن بعض أولئك المؤلفين، الذين صرحوا أو لمحوا أن لا شيء في كتابهم هذا إلا جمع ما تفّرق، أو اتباع سنن سابق في هذا المجال المعرفي، وهذا ما نجده صراحة، لدى ابن المعتز في **طبقات الشعراء**، حين بيّن أن كتابه هذا إنما هو على نحو: «ما ألّفه ابن نجيم قبلي بكتابه المسمى **طبقات الشعراء الثقات**»[27]، وكما أبان ابن رشيق، عن حقيقة صنيعه في كتابه **العمدة**، إذ لما رأى العلماء بالشعر لهم في كل زاويةٍ حديث، وفي كل عين مشرب، قال: «فجمعت أحسن ما قاله كل واحدٍ منهم في كتابه ليكون: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه** إن شاء الله»[28].

3. الكتـابة النقـدية وصنـاعة التأليف

هناك إلحاح يلحظه الباحث في تلك الكتب التي اعتنت بالتنظير لفعل الكتابة والتأليف قديماً وحديثاً على حضور مفردة (الصناعة) صفةً لكل من الكتابة والتأليف، وقد بدا ذلك في عنوانات هذه الكتب كما بدا في أدراجها ومتونها، من ذلك مثلاً كتاب **صناعة الكتّاب** لأبي جعفر النحاس، الذي أكد أن كلاً من الكتابة والتأليف صناعة لها أدواتها وآلاتها التي يحتاجها هذا الصانع (المؤلف): «وهذه الآلات ليس لواحدٍ منها تميز بذاته، ولا انفرد باسم يخصه، وإنما هو جزء من الكتابة، وداخل في أركانها»[29]، ومن ذلك كتاب **أحكام صنعة الكلام** لأبي قاسم الكلاعي، الذي تحدث عن الكتابة

والتأليف بأنواعه[30]، وحديثاً نجد كتاب **الكتاب وصناعة التأليف عند الجاحظ** للدكتور عباس أرحيلة، وكتاب **حرفة الكتابة العلمية** لمايكل ألّي، وهذا التأكيد مراده: «أن الكتابة العلمية ليست علماً، فهي لا تحتوي على قوانين تم الحصول عليها من اشتقاقات، أو من تجارب علمية، وإنما هي حرفة أو صنعة»[31].

من هنا، نجد أن من أهم سمات الكتابة النقدية، من خلال ما وجده الباحث، أنها صناعة معرفية، قائمة على أدوات وعادات وأعراف دأب عليها المؤلفون فيما بينهم، من ذلك مثلاً ما يصرح به بعض المؤلفين من تعريف القارئ بأبواب الكتاب وفصوله ومسائله وقضاياه، وهو ما سماه الفارابي (قسمة الكتاب): «ويراد بقسمته عدد أجزاء الكتاب مقالات كانت أو فصولاً أو غير ذلك، مما يليق أن يتخذ ألقاباً لأجزاء الكتاب»[32]، وهو ما يسمى بترتيب الكتاب للقارئ وهو بيان أجزاء الكتاب: «كما يقال كتابنا هذا مرتب على مقدمة، وبابين وخاتمة، وهذا شائع في التآليف قلما يخلو من منه كتاب»[33].

من ذلك على سبيل المثال ما قاله أبو هلال العسكري عن قسمة كتابه **الصناعتين**، حيث جعله كما يقول على: «عشرة أبواب مشتملة على ثلاثة وخمسين فصلاً:

الباب الأول: في الإبانة عن موضوع البلاغة في أصل اللغة، وما يجري معه من تصرف لفظها، وذكر حدودها وشرح وجوهها، وضرب الأمثلة في كل نوع منها، وتفسير ما جاء عن العلماء فيها، ثلاثة فصول.

الباب الثاني: في تمييز الكلام جيده من رديه ومحموده من مذمومه فصلان.

الباب الثالث: في معرفة صنعة الكلام، فصلان.

الباب الرابع: في البيان عن حسن السبك وجودة الرصف، فصل واحد.

الباب الخامس: في ذكر الإيجاز والإطناب، فصلان.

الباب السادس: في حسن الأخذ وقبحه وجودته ورداءته، فصلان.

الباب السابع: القول في التشبيه، فصلان.

الباب الثامن: في ذكر السجع والازدواج، فصلان.

الباب التاسع: في شرح البديع والإبانة عن وجوهه وحصر أبوابه وفنونه، خمسة وثلاثون فصلاً.

الباب العاشر: في ذكر مقاطع الكلام ومباديه والقول في الإساءة في ذلك والإحسان فيه، ثلاثة فصول، وأرجو أن يعين الله على المراد من ذلك والمقصود فيما نحونا إليه ويقرنه بالتوفيق ويشفعه بالتسديد، إنه سميع مجيب»[34].

وهذا الصنيع من العسكري، فيه توضيح تامٌ للقارئ، لما اشتمل عليه الكتاب، وفي ذلك سعيٌ إلى تحقيق شيء من أساليب المثاقفة مع القارئ، بمثل هذا البيان، ذلك أن المؤلف كما يقول الجاحظ: «ضامن لتخليصه وتلخيصه، ولتثبيته وإظهاره» للقارئ[35]، وقد أشار الجاحظ إلى أمر يتعلق بتبويب الكتاب، أثناء صناعته، وهي تداخل بعض الأبواب وتلاقي بعضها مع بعض في بعض المضامين: «وليس من الأبواب بابٌ إلا وقد يدخله نتفٌ من أبواب على قدر ما يتعلق بها من الأسباب، ويعرض فيه من التضمين»[36].

كما أن من ملامح هذه السمة من سمات الكتابة النقدية، المميزة لها، ما يجده الباحث من إحالات بعض المؤلفين في كتبهم النقدية، إلى كتب أخرى لهم، ولغيرهم من النقاد ممن هم في زمنهم، أو في زمن سابق لهم، من ذلك قول ابن قتيبة: «وكان حق هذا الكتاب أن أودعه الأخبار عن جلالة قدر الشعر، وعظيم خطره، وعمق رفعه الله بالمديح، وعمن وضعه بالهجاء، وعما أودعته العرب من الأخبار النافعة، والأنساب الصحاح، والحكم المضارعة لحكم الفلاسفة... غير أني رأيت ما ذكرت من ذلك في كتاب العرب، كثيراً كافياً، فكرهت الإطالة فإعادته، فمن أحب أن يعرف ذلك، ليستدل به على حلو الشعر ومره نظر في ذلك الكتاب إن شاء الله تعالى»[37]. ومن ذلك قول ابن طباطبا: «وقد جمعنا مما اخترناه من أشعار الشعراء في كتاب سميناه **تهذيب الطبع** ليرتاضه من تعاطى قول الشعر بالنظر فيه، ويسلك المنهاج الذي سلكه الشعراء»[38]، ومن ذلك قول المرزباني الذي اكتفى في **الموشح** بذكر عيوب الشعراء التي نسبه عليها أهل العلم من اللحن، والسناد، والإيطاء، والإقواء: «سوى عيوبهم في أنفسهم وأجسامهم، وأخلاقهم وطبائعهم، وأنسابهم ودياناتهم، وغير هذه الخصال من معايبهم، فإنَّا قد استقصيناه في كتابنا الذي لقَّبْنَاهُ بـــ**المفيد** وغيره من كتبنا التي ضمنَّاها أخبار الشعراء، وشرحنا فيها أحوالهم، وسوى سرقات معاني الشعر، فإنَّها أحد عيوبه وخاصة إذا قصَّر قول السارق عن مدى المسروق، فإنَّا قد أتينا بكثير من ذلك في **كتاب الشعر** الذي نبهنا فيه على فضائله، ووصف نعوته وعيوبه»[39].

وبعدُ، فما يمكن أن يتبين للباحث من علاقةٍ تبدو بين الكتابة النقدية والمثاقفة، بعد هذه المباحث بشواهدها السابقة، يمكن أن يكون من خلال السؤال عن دلالة القول الذائع لدى القدماء: «من ألّف فقد استهدف، فإن أجاد فقد استشرف، وإن أساء فقد استقذف»[(40)].

وأولى الدلالات وأهمها، التي يمكن أن نلتقطها من هذا القول، هو ما تنبض به لفظة (استهدف)، من دلالات تتعلق بالتلقي والاستقبال والدنو، فـ: «الإهداف الدنو منك والاستقبال لك والانتصاب...وكل شيء رأيته قد استقبلك استقبالاً فهو هدف ومستهدف»[(41)]، كما أنه يطلق على: «الغرض المنتضل فيه بالسهام... ويسمى القرطاس هدفاً وغرضاً»[(42)]، والمراد بذلك على وجه التحديد: «أن من ألف كتاباً فقد صار هدفاً لآراء الناس، وعرض موهبته على الأنظار»[(43)]. تتلقاه وتستقبله، وهذا التلقي والاستقبال، يعني دور القارئ في القراءة والنقد والتفاعل مع ما يعرض عليه من معرفةٍ جعلها هدفاً وطلاباً له في هذا الكتاب، وحينئذ يأتي الحكم بعد ذلك على المؤلف وكتابه بعد الانتهاء من القراءة: «فإن أحسن فقد استشرف، وإن أساء فقد استقذف»[(44)].

ومن هنا، يمكن أن نستنبط من هذا القول أن التأليف كما يقول الدكتور عباس أرحيلة، عمل معرفي متبادل بين المؤلف والقارئ، والمسؤولية فيه هي قسمةٌ بينهما: «فمسؤولية المؤلفين تتمثل في مدى استشعارهم لما أنيط بهم، في ضوء تفاعلاتهم مع المعارف والقضايا والتحولات التي تعرفها أعصرهم، ومسؤولية القراء تتمثل في تفاعلاتهم مع ما يعرض عليهم من تلك المعارف والقضايا بالتقويم والنقد والتوجيه»[(45)].

وفي تراثنا العربي، يلتفت مؤلفٌ هو ابن قيم الجوزية، التفاتةً واعيةً إلى قارئه، تحسن أن يختم بها الباحث هذا المقام، حيث يخاطب قارئه بقوله: «أيها القارئ له والناظر فيه، هذه بضاعة صاحبها المزجاة، مسوقةً إليك، وهذا فهمه وعقله معروض عليك، لك غنمه، وعلى مؤلفه غرمه، ولك ثمرته وعليك عائدته، فإن عدم منك حمداً وشكراً، فلا يعدم منك عذراً»[(46)].

---

(1) الحيوان : 1-85.86.

(2) المصدر السابق: 1-84.

(3) من رسالته «رسالة في المودة والخلطة»، التي حققها الدكتور \حاتم الضامن، في مجلة

المورد العراقية : ج: 7، ع:4، 1978م، ص: \192.

(4) موسوعة لالاند الفلسفية : 803.

(5) الذات الناقدة في النقد العربي القديم : 111.

(6) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : 68.70.

(7) النقد المنهجي عند العرب : 22.

(8) الشعر والشعراء : 1-61.

(9) المصدر السابق: 1-63.

(10) الشعر والشعراء : 1-64.

(11) السابق: 1-64.

(12) الموازنة : 1-57، وقد عنون محقق الكتاب السيد \أحمد صقر بداية كلام الآمدي بـــ: «منهج الآمدي في الكتاب»، وينظر: مقدمة \الكتاب في التراث : 128.

(13) الصناعتين : 428.

(14) دلائل الإعجاز : 38، وينظر: الذات الناقدة \في النقد العربي القديم : 113.

(15) ينظر: مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي : 7.8.

(16) النقد المنهجي عند العرب : 49.

(17) رسائل الجاحظ : 4-103.

(18) نقد الشعر : 15.

(19) المصدر السابق: 16.

(20) السابق: 16.

(21) نقد الشعر : 23.

(22) دلائل الإعجاز : 9.

(23) المصدر السابق: 9.

(24) السابق: 74.

(25) سر الفصاحة : 5.

(26) سر الفصاحة : 5.

(27) طبقات الشعراء : 15.

(28) العمدة : 1-5.

(29) صناعة الكتّاب : 26.

(30) ينظر: أحكام صنعة الكلام : 223.

(31) حرفة الكتابة العلمية : (م).

(32) الألفاظ المستعملة في المنطق : 95.

(33) مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي : 70.

(34) الصناعتين : 10.11.

(35) الحيوان : 6-14.

(36) المصدر السابق: 6-15.

(37) الشعر والشعراء : 1-65.

(38) عيار الشعر : 10.

(39) الموشح : 15.

(40) نسبه ابن رشيق إلى الجاحظ في العمدة : 1-181، \وكذلك نسبه الحصري القيرواني في زهر الآداب : 1-142، وينظر: ربيع الأبرار ونصوص الأخبار ، للزمخشري: 1-319، و صناعة الكتّاب : \215، و التمثيل والمحاضرة للثعالبي: 159.

(41) لسان العرب : 15-37. (هدف).

(42) المصدر السابق: 15-38 (هدف).

(43) «من ألف فقد استهدف»: 114.

(44) «من ألف فقد استهدف»: 112، وقد فسر وعلل ابن النحاس هذه \المقولة بقوله: «لأنه إن أحسن فقد استهدف للحسد، وإن إساء فقد تعرض للذم». \ينظر: صناعة الكتاب : 215.

(45) المرجع السابق: 111.

(46) طريق الهجرتين وباب السعادتين : 7.

الخـاتمــة

قامت هذه الدراسة على النظر في ظاهرة كبرى، قام عليها التراث النقدي، وانتقلت من خلالها الأفكار والآراء والتصورات، على تنوعها واختلافها بين رواده النقاد، وهي ظاهرة (المثاقفة)، داخل البيئة النقدية العربية القديمة، من خلال الكشف عن أبرز مظاهرها المتمثلة في: الرواية الأدبية، والحوار النقدي، والحكاية النقدية، والكتابة النقدية.

تناولتُ في تمهيد هذه الدراسة مفهوم المثاقفة، من حيث حضوره أولاً في المدونة النقدية العربية القديمة، ثم انتقلت إلى حضور هذا المفهوم في البحوث والدراسات النقدية المعاصرة، وتبين من ذلك، القدر الكبير من اختلاف التنوع، في فهم هذا المصطلح، والتعامل معه لدى المعاصرين، إلى أن انتهيت إلى تحرير هذا المفهوم، تحريراً حاولتُ فيه الجمعَ بين الدلالة اللغوية من جهة، وفهم القدماء له من جهة ثانية، بالإضافة إلى الاتكاء على بعض آراء بعض النقاد المعاصرين، من جهة ثالثة، ما أخذ بيدي إلى القول بأن المثاقفة النقدية هنا تعني: تبادل المعرفة النقدية بين أطراف الخطاب، داخل البيئة النقدية العربية القديمة.

وقد افتتحتُ فصول البحث بـــ(الرواية الأدبية)، وتناولت في هذا الفصل دوافع الرواية الأدبية، المتمثلة في الدافع القيمي، والتعليمي، والاجتماعي، والإمتاعي، كما تناولت ضوابط الرواية الأدبية، المتمثلة في الضابط الأخلاقي، والعلمي، والبيئي، ثم انتقلت إلى القضايا النقدية للرواية الأدبية، فتناولت أهم القضايا المتعلقة بالرواية الأدبية، التي تكشف عن صلتها بالمثاقفة، وهي: الانتحال، واختلاف الروايات، والقديم والمحدث، وانتقلت إلى لغة الرواية الأدبية، من حيث ألفاظ التحمل والأداء، ومن حيث الراوي والمروي له، وأنماط كل منهما، وانتهيت إلى السمات الخاصة بالرواية المميزة لها عن بقية أنماط المثاقفة.

بعد ذلك، انتقلت إلى (الحوار النقدي)، الظاهرة التبادلية النقدية الأهم، في التراث النقدي العربي القديم، فابتدأتُ مباحثه بالحديث عن الأنماط الحوارية النقدية، المتمثلة في الحوار النقدي التعليمي،

والحوار النقدي الحجاجي، وأن هذا النمط يبدو أكثر حضوراً من سابقه؛ لأسباب ذكرتها هناك، ثم انتقلت إلى دوافعه، المتمثلة في: الموازنة، والمناصرة، والمباحثة، وهي الغايات التي يغلب على كثير من النقاد التوجه نحو الحوار من أجلها، كما تحدثت بعد ذلك عن الأداة التي ينجز بها الناقد حواره، وهي اللغة، من حيث المستوى الدلالي، معجمياً، وتركيبياً، وتصويرياً، ومن حيث المستوى التداولي، بالنظر في العلاقة التبادلية الحوارية بين المحاوِر المتعلم والمحاوَر العالم، والمحاوِر العارض والمحاوَر المعترض، وانتهيت بعد ذلك إلى سمات الحوار النقدي.

ثم اتجه البحث بعد ذلك، إلى الحكاية النقدية، مبيناً فيه نتيجة عامة مهمة، وهي احتواء الخطاب النقدي التبادلي بين القدماء النقاد على سمة سردية، من خلال حضور كل من شخصيات الحكاية، وفضائها، ولغتها، وسماتها، وهي العناصر الأبرز في أي خطاب سردي، كما أنها هي المباحث التي اشتمل عليها هذا الفصل الثالث من فصول المثاقفة.

وانتهى البحث بعد ذلك إلى الكتابة النقدية، فتحدثت فيه عن دوافع الكتابة النقدية، المتمثلة في الحاجة بنوعيها العام والخاص، والتخصص، الذي ظهر الوعي به في الكتاب النقدي مبكراً، إضافة إلى الدافع الثالث وهو تنمية الذوق النقدي، كما تحدثت في هذا الفصل عن اللغة التي قدم بها الكتاب النقدي، وبنى من خلالها المؤلفُ الناقد مثاقفتَه مع القارئ، وذلك من خلال النظر في بعض أدوات الناقد اللغوية في الحقل الدلالي، والنظر كذلك في العلاقة الخطابية بين المؤلف والقارئ من خلال الحقل التداولي، كما جاء الحديث بعد ذلك عن تقاليد الكتابة النقدية، وأنماطها الثلاثة: العنوان والمقدمات والخواتم، إلى أن ختم هذا الفصل بسمات الكتابة النقدية.

وقد خرج الباحث من ذلك كله بجملة من النتائج، أهمها ما يأتي:

1. أثبت البحث أن (المثاقفة) كما كانت واقعاً وتاريخاً في النقد العربي القديم، يضرب بجذوره في عمق التراث النقدي، منذ أن عرف العرب النقدَ في شكله الشفاهي الانطباعي، فهي أي: (المثاقفة) موجودة من حيث الحضور للمصطلح، شكلاً ومضموناً، خلافاً لما يراه بعض الباحثين، حين ذهب إلى نفي الحضور لهذا المصطلح، واستحالة وجوده في التراث العربي(1)، وتلك آفة من آفات الاستيلاب الفكري والحضاري والثقافي، التي يعيشها بعض المثقفين في مشهدنا الثقافي المعاصر، حين ينظرون إلى التراث بهذه النظرة.

2. أثبتت الدراسة بأنه إذا كان: «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم»(2)، كما يعبّر ابن سلام، فإن ثقافة الشعر، لدى النقاد القدماء، هي في حقيقتها (ثقافات) تلاقحت في ما بينها، وتفاعلت مع بعضها البعض، بالأخذ والعطاء، فروثْ، وحاورتْ، وحكتْ، وكتبتْ، لتعبّر في كل ذلك عن اختلاف التنوع، الذي اتسم به التبادل المعرفي بين النقاد داخل البيئة النقدية العربية القديمة، من خلال (المثاقفة) بوصفها الظاهرة الكبرى، التي لها مكوناتها، ولكل مكون منها قيمته المعرفية والثقافية.

3. كما أثبتت هذه الدراسة من خلال فصلها الأول قِدمَ هذه الظاهرة، في البيئة النقدية العربية القديمة، فمنذ أن عرف العرب الإبداع بوصفه أول مكون من مكوّنات ثقافتهم وحضارتهم، وبوصفه: «أهم عنصر في بنية مجتمعهم الثقافية، ونمط التعبير الذي شغلهم عن التفكير في أنماط أخرى»(3)، وهم منشغلون بتناقله، والمثاقفة به، عبر حمل مروياته، وترويه أبياته، لما في هذا النمط من المثاقفة من قيم معرفية، ولا غرو في ذلك ما دام أن الشعر هو العلم الذي: «لم يكن لهم علمٌ أصح منه»(4)، كما يعبر عنهم ابن سلام الجمحي.

4. كما أثبت البحث قيمة الخطاب الحواري، لدى النقاد القدماء، وأهميته في المثاقفة النقدية بينهم، فمن خلاله تجلت تلك التعددية في الرأي بين أولئك النقاد، وذلك من خلال النظر في دوافع الحوار وأنماطه، ولغته، وسماته، وإذا كانت «البنية الحوارية» هي البنية الكبرى التي قامت عليها المثاقفة على نحو عام، كما سبق بيان ذلك، فإن ما نتج عن النظر في «الحوار النقدي» بمعناه الخاص، أنه يمثل أهم مكونات تلك البنية الحوارية، وأكثرها حضوراً، في البينة النقدية العربية القديمة.

5. ومن نتائج هذه الدراسة، ما يتعلق بالخطاب السردي بوصفه نمطاً من أنماط التواصل والتبادل المعرفي في النقد العربي القديم، من حيث مضمونه ومحتواه النقدي؛ فالحكاية النقدية في هذه الدراسة كما أنها أكدت على حقيقة مفادها: اتساع أفق السرد، وتباعد مراميه وأطرافه، فقد قدمت لنا الحكاية النقدية في هذا البحث مثاقفةً من نوع فريد ـ إلى حد ما ـ مثاقفةً يُحسِن فيها السارد الناقد حبكَ الخبر، وإيراد القصة، التي تم من خلالها تداول المعرفة وتبادلها بين شخصيات هذه الحكاية النقدية، بمختلف ثقافاتهم ومرجعياتهم المعرفية.

6. كما كشفت الدراسة عن ذلك الوعي الكتابي لدى الناقد العربي القديم، وتصوره للكتابة النقدية على أنها ذلك العَقْد، المبني على التبادل بين طرفيه اللذين هما المؤلف والقارئ، هذا من جهة،

ومن جهة ثانية تتمثل في وعي الناقد العربي عبر الكتابة النقدية بصناعة التأليف، ومنهجيته، في البناء والتصميم، التي رأينا كثيراً من الإشارات النظرية في هذا قد ظهرت لدى الجاحظ، بوصفه أبرز رواد الكتابة والتأليف في النقد العربي القديم.

7. كما أن من أهم نتائج هذه الدراسة، ما يتعلق بالمكوّن البلاغي والإبداعي في لغة الناقد العربي القديم، في خطاب تبادله مع الآخر، ومثاقفته معه، حيث ظهرت الكثير من الملامح البلاغية، في شواهد المثاقفة بأنماطها الأربعة، وهي نتيجة تكشف عن ذلك العمق الكبير الذي يملكه النص النقدي، خاصة حين يدخل إليه الباحث من باب البلاغة.

كما أن هذا البحث قد خرج بتوصيات يوجزها الباحث في الآتي:

1. يوصي الباحث الباحثين في حقل الدراسات النقدية، بالتوجه نحو دراسة مناهج التفكير النقدي لدى النقاد القدماء، دراسةً تنظر إلى التراث النقدي، بوصفه بنية متكاملة الأجزاء، يأخذ بعضها بحُجَزِ بعض، متفاعلة المعارف، ينهل بعضها من بعض، فالتراث النقدي لا تبدو قيمته في حجمه فحسب، بل في قيمته ووظيفته، من ذلك مثلاً الموازنة بين مناهج النقاد القدماء، وثقافاتهم المتنوعة، ورؤاهم المختلفة، تجاه ظاهرةٍ بلاغية، وقضيةٍ ما من القضايا النقدية، داخل البيئة النقدية العربية القديمة[5].

2. كما يوصي الباحث بتوظيف الأدوات المعرفية المعاصرة، والمناهج النقدية الحديثة، في النظر والتحليل، لأي ظاهرةٍ من ظواهر التراث النقدي، وذلك من خلال منهج يتيح للباحث الاستفادة من معطيات الدرس النقدي في العصر الحديث، وما تجود به عجلات المطابع، ورفوف المكتبات فيه، وفي الوقت نفسه لا يلغي علاقته مع تراثه، بوصفه مصدر إلهامه، ومنبع ثقافته.

3. كما يوصي البحث، بالاستفادة من المناهج والدراسات والنظريات السردية الحديثة تحديداً، والاتجاه نحو تطبيقها على مدونات الأخبار النقدية، فمشهد الدرس السردي المعاصر يفتح أمام الباحث الكثير من الآفاق العلمية المتنوعة، من ذلك مثلاً دراسة البنى السردية في بعض كتب الأخبار النقدية، كمدونة ابن سلام، ومدونات الصولي، أو موشح المرزباني على سبيل المثال لا الحصر.

4. كما يوصي البحث بالاتجاه نحو بلاغة الإقناع، وخطاب الحجاج، والكشف عن بعض ملامح العقلية الجدلية الحجاجية، إنْ على مستوى بعض الشخصيات النقدية في التراث، كتناول (الخطاب

الحجاجي لدى عبد القاهر الجرجاني) على سبيل المثال، أو على مستوى الدرس الحجاجي في بعض مدونات النقد الأدبي العربي الحديث.

5. كما يوصي البحث بالالتفات إلى دراسة لغة الخطاب النقدي المعاصر، والكشف عن مناهج التفكير النقدي فيه من خلال لغة الناقد، بل الذهاب إلى أبعد من ذلك، وذلك بتوسيع نظرتنا للبلاغة، وتوظيفها في دراسة الخطابات المعرفية الأخرى، واكتشاف الكثير مما يمكن أن تقدمه البلاغة للناس في شتى الميادين الفكرية، والثقافية، والفقهية، والإعلامية، كدراسة بلاغة الخطاب الفقهي، أو الخطاب الإعلامي، أو الخطاب السياسي، حتى نستطيع أن نقدم البلاغة للعالم من حولنا على أنها . بتعبير حازم القرطاجني: «العلم الكلّي»[6]، الذي يُعنى بكافة الأنساق الخطابية، حينها سيعلم من نظر إلى البلاغة .على أنها بلاغة معيارية فات أوانها. أنه مهما حاول أن يلقي بها مع الباب ستأتيه من النافذة!

وهنا، يُختم الحديث عن (المثاقفة في النقد العربي القديم)، ويضع الباحث قلمه، وقد تناسلت لديه كثير من الأسئلة، أكثر مما هي عليه قبل البحث، وكذلك المعرفة، أسئلة لا تتوقف، وطريق بلا نهاية!

---

(1) ينظر: «مساءلة مفهوم المثاقفة»، د. خليل السعداني، مجلة \فكر وأدب ، العدد: 11، سبتمبر 1998م، ص:18 و«التداخل الثقافي»، د.محمود \الربدواي، مجلة التراث العربي ، العدد:98، السنة:25، حزيران 2005م، \ص:3.

(2) طبقات فحول الشعراء : 1-5.

(3) التفكير البلاغي عند العرب : 24.

(4) طبقات فحول الشعراء : 1-24.

(5) في هذا السياق تُذكر أطروحة الدكتور أحمد الودرني (قضية \اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب.من الأصول إلى القرن السابع) ، \فقد وازن فيها بين رؤية النقاد اللغويين،

والإخباريين، والفلاسفة، والأصوليين، \والمفسرين، في ما يتعلق بقضية اللفظ والمعنى، وكشف عن أثر هذا التنوع في \هذه المواقف النقدية على مستوى تطور الخطاب النقدي العربي القديم.

(6) منهاج البلغاء : 226.

ثبت المصادر والمراجع

1. الأبعاد التأويلية والمفهومية للدلالة المعجمية، د. عبد السلام عيساوي، مركز النشر الجامعي، تونس، ط: 1، 2009م.
2. ابن جني ناقداً لغوياً، د. إسراء الدوري، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن . عمان، ط: 1، 2011م.
3. ابن سلام وطبقات الشعراء، د. منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986م.
4. أبو عبيدة معمر بن المثنى، د. نهاد الموسى، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط:1، 1405هـ . 1985م.
5. أبو علي القالي، ومنهجه في رواية الشعر وتفسيره، د. محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت.
6. اتجاهات النقد في القرن الرابع للهجرة، د. أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات بالكويت، د. ط، 1393هـ . 1973م.
7. الإتقان في علوم القرآن، لجلال الدين عبد الرحمن السيوطي، حققه وعلق عليه وخرج أحاديثه فواز أحمد زمرلي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط: 2، 1421هـ.2000م.
8. أثر الجدل في شعر الجاحظ، د. حبيب الزهراني، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط: 1، 1431هـ.
9. أحكام صنعة الكلام، لأبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي، حققه وقدم له د. محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ط: 2، 1405هـ . 1985م.
10. أخبار أبي تمام، لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي، حققه وعليه: خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري، للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، د. ط، د. ت.

11. أخبار البحتري، لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق د. صالح الأشتر، دار الفكر، لبنان، بيروت، ط: 2، 1384هـ . 1964م.
12. اختلاف عنوان الكتاب في المؤلفات البلاغية، د. محمد بن علي الصامل، دار كنوز إشبيليا، الرياض، ط: 1، 1428هـ . 2007م.
13. الأدب الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1960م.
14. الأدب وفنونه، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ط، 1974م.
15. أساس البلاغة، لمحمود بن عمر الزمخشري، تحقيق د. محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 1، 1419هـ . 1998م.
16. أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، د. قيس إسماعيل الأوسي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بيت الحكمة، بغداد، ط: 1، 1988م.
17. استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، لعبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد، بيروت . لبنان، ط: 1، 2004م.
18. استراتيجية المكان، د. مصطفى الضبع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط: 1، 1998م.
19. الاستعارات التي نحيا بها، جورج لايكوف ومارك جونسن، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط: 1، 1996م.
20. استقبال النص عند العرب، د. محمد المبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط: 1، 1999م.
21. أسرار البلاغة، لعبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود بن محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني جدة، ط: 1، 1412هـ . 1991م.
22. أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد بدوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط: 6، 2004م.
23. أسلوب التعليل في اللغة العربية، لأحمد خضير عباس، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 1، 2007م.
24. أسلوب الحوار في القرآن، الموضوعات والمناهج والخصائص، لإدريس أوهنا، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، ط: 1، 1426هـ . 2005م.

25. الأسلوب الكنائي، نشأته وتطوره وبلاغته، د. محمود السيد شيخون، دار الهداية، القاهرة، ط: 1، د. ت.
26. أسلوبية السؤال، رؤية في التنظير البلاغي، د. عيد بلبع، دار الوفاء، القاهرة، د. ط، د. ت.
27. أسلوبية الوصف والحوار، د. عامر حلواني، مطبعة التسفير، تونس، ط: 1، 2003م.
28. أسواق العرب في الجاهلية والإسلام، سعيد الأفغاني، دار الفكر، دمشق، ط: 3، 1394هـ . 1974م.
29. الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين، للخالديين، أبي بكر محمد، وأبو عثمان سعيد، ابنا هاشم، تحقيق السيد محمد يوسف، دار الشام للتراث، بيروت، د. ط، د. ت.
30. إشكالات النص، المداخلة نموذجاً، دراسة لسانية نصية، جمعان بن عبد الكريم، المركز الثقافي العربي، بيروت، النادي الأدبي، الرياض، ط: 1، 2009م.
31. الأصمعي اللغوي، صورة عراقية في القرن الثامن الهجري، د. عبد الحميد الشلقاني، دار المعارف، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.
32. الأصمعي ناقد الشعر، د. ناصر الجباعي، هيئة أبو ظبي للتراث والثقافة، ط: 1، 1431هـ . 2010م.
33. الأصمعي واتجاهه الخلقي في الرواية الأدبية، د. جلال حجازي، مؤسسة الوفاء، القاهرة، ط: 1، 1985م.
34. أصول النقد الأدبي، لأحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط: 10، 2004م.
35. أصول تحليل الخطاب، د. محمد الشاوس، جامعة منوبة، كلية الآداب، والمؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط:1، 1421هـ . 2001م.
36. الأصول شرح تلخيص مفتاح العلوم، إبراهيم بن عرب شاه، تحقيق د.عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1422هـ.
37. الأصول في النحو، لأبي بكر بن السراج، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط: 1، 1405هـ . 1985م.
38. إعجاز القرآن، لأبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط: 5، د. ت.

39. الأعراب الرواة، د. عبد الحميد الشلقاني، دار المعارف، القاهرة، د. ط، د. ت.
40. الاقتراح، لجلال الدين السيوطي، تحقيق أحمد محمد قاسم، القاهرة، 1976م.
41. الاقتضاب في شرح أدب الكتّاب، لعبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي، تحقيق مصطفى السقا، ود. حامد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط:1، 1981م.
42. الإكسير في علم التفسير، لنجم الدين سليمان الطوفي، تحقيق د. عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، د. ت.
43. ألف باء، لأبي الحجاج يوسف بن محمد البلوي، دار العلم جدة، ط: 1، د. ت.
44. الألفاظ المستعملة في المنطق، لأبي نصر الفارابي، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1982م.
45. إلياذة هوميروس، لسليم البستاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط:1، د.ت.
46. أمالي المرتضى، (غرر الفرائد ودرر القلائد)، للشريف المرتضى، علي بن الحسين الموسوي العلوي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط: 1، 1425هـ . 2004م.
47. الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي، تحقيق محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 1، 1424هـ . 2003م.
48. إنباه الرواة على أنباه النحاة، لجمال الدين أبو الحسن القفطي، تحقيق محمد أبو الفضل، دار الكتب بالقاهرة، د.ط، 1371هـ . 1952م.
49. أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إعداد فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف د. حمادي صمود، كلية الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، منوبة، تونس، ط: 1، 1998م.
50. الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط: 3، د. ت.
51. الباعث الحثيث شرح اختصار علوم الحديث، لأحمد محمد شاكر، دار الفيحاء بدمشق ودار السلام بالرياض، ط:1، 1414هـ .1994م.
52. البحتري في ميزان النقد العربي، د. أحمد الودرني، دار الجنوب للنشر، والمعهد العالي

للفنون والحرف بتطاوين، تونس، ط: 1، 2007م.
53. تفسير البحر المحيط، لأبي حيان الأندلسي، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط:2، 1413هـ.
54. بديع القرآن، لابن أبي الإصبع المصري العدواني، تحقيق د. حفني محمد شرف، دار نهضة للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، د.ط، د. ت.
55. البديع في نقد الشعر، لأبي العباس عبد الله بن المعتز، تحقيق د.محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.
56. برنامج طبقات فحول الشعراء، للشيخ محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط: 1، 1980م.
57. البرهان في وجوه البيان، لإسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب، تحقيق د.أحمد مطلوب، ود.خديجة الحديثي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط:1، 1967م.
58. بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز، لمحمد بن يعقوب الفيروزآبادي، تحقيق محمد النجار، دار الكتاب العلمية، بيروت، د. ط، د. ت.
59. بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، لجلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، 1419هـ . 1998م.
60. بلاغة الانتصار في النقد العربي القديم، رسالة أبي بكر الصولي إلى مزاحم بن فاتك أنموذجاً، د. حمادي صمود، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، منوبة، تونس، ط: 1، 2006م.
61. البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، ط: 1، 2005م.
62. بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط: 1، 1996م.
63. بلاغة المنطوق وبلاغة المكتوب، دراسة في تحوّل الخطاب البلاغي، من القرن الثالث إلى القرن الخامس للهجرة ، د. نور الهدى باديس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط: 1، 2005م.
64. بلاغة النادرة، د. محمد مشبال، تقديم د. محمد أنقال، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط: 1، 2006م.
65. بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، د. بوجمعة شتوان، منشورات مختبر تحليل

الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزوّ، الجزائر، ط: 1، 2008م.
66. البلاغة تطور وتاريخ، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط: 5، د. ت.
67. البلاغة والاتصال، د. جميل عبد المجيد، دار غريب، القاهرة، د. ط، 2000م.
68. البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، د. محمد مشبال، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، المغرب، ط: 1، 2010م.
69. بناء الرواية، د. عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، مصر، ط: 1، 1982م.
70. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف بكار، دار الأندلس، بيروت، ط: 2، د. ت.
71. بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس، د. عدي عدنان محمد، دار عالم الكتب، الأردن، ودار نيبور، العراق، ط: 1، 2011م.
72. بنية الشكل الروائي، الفضاء . الزمن . الشخصية، د. حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: 2، 1990م.
73. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة د. محمد الولي، ود. محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط: 1، 1986م.
74. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط: 3، 2000م.
75. البيت المتفرد في النقد العربي القديم، د. علي الحارثي، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط: 1، 1430هـ . 2009م.
76. تاج العروس من جواهر القاموس، لمرتضى الزبيدي، دراسة وتحقيق علي شيري، دار الفكر، بيروت، ط: 1، 1414هـ . 1994م.
77. تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط:6، 1422هـ . 2001م.
78. تاريخ الأدب الجاهلي، د. علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط: 3، 1969م.
79. تاريخ الأدب العربي، لكارل بروكلمان، ترجمة: د. عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط: 5، 1983م.

80. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، دار الشروق، عمان، الأردن، ط:1، 2001م.
81. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طه أحمد إبراهيم، دار القلم، بيروت، د. ط، د. ت.
82. تاريخ بغداد، للخطيب البغدادي، تحقيق بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط: 1، 142هـ . 2001م.
83. تأسيس الخطاب النقدي، أطروحة الجمحي، د. توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، د. ط، 1991م.
84. تأصيل الشعر الجاهلي، د. فضل العماري، مركز حمد الجاسر الثقافي، الرياض، ط: 1، 1431هـ.
85. التأويل بين السيميائية والتفكيكية، لأمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: 1، 2000م.
86. تجديد المنهج في تقويم التراث، د. طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط: 2، 2005م.
87. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لابن أبي الإصبع المصري العدواني، تقديم وتحقيق د. حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث، وزارة الأوقاف المصرية، القاهرة، ط: 1، 1416هـ . 1995م.
88. التحرير والتنوير، لمحمد الطاهر ابن عاشور، دار سحنون، تونس، د. ط، د. ت.
89. تحليل الخطاب الروائي، الزمن . السرد . التبئير، د. سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: 1، 1989م.
90. تحليل النص النحوي، د. فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط:1، 1997م.
91. أبحاث في الفكاهة والسخرية ، من إعداد فريق البحث في الفكاهة والسخرية في الأدب والثقافة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر، أغادير، ط: 1، 1431هـ . 2010م.
92. التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، آن روبول وجاك موشلار، ترجمة: د. سيف الدين دغفوس، ود. محمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط: 1، 2003م.

93. التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، د. مسعود صحراوي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2005م.
94. التداولية والحجاج، لصابر الحباشة، صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق، ط: 1، 2008م.
95. تشكيل المكان وظلال العتبات، د. معجب العدواني، النادي الأدبي بجدة، ط:1، 2002م.
96. التصحيف والتراث الشعري القديم، أسبابه وجهود العلماء للحد منه ، لقدور العبدلاوي، المغرب، ط: 1، 2007م.
97. التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط: 5، 1425هـ . 2004م.
98. التعريفات، لعلي الجرجاني، مكتبة لبنان، بيروت، ط:1، 1990م.
99. التفاعل النصي، (التناصية النظرية والمنهج)، نهلة فيصل الأحمد، كتاب الرياض، العدد: 104، الرياض، ط: 1، 2002م.
100. التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة النماذج من الأجناس النثرية القديمة ، د. بسمة عروس، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، بيروت، ط: 1، 2010م.
101. التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، د. حمادي صمود، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، ط: 2، 1994م.
102. التفكير النقدي عند العرب، د. عيسى العاكوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط: 4، 1426هـ . 2005م.
103. تقريب منهاج البلغاء، د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط: 1، 1427هـ . 2006م.
104. تكوين العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط: 9، 2006م.
105. تلقي السرديات في النقد المغاربي، د. سليمة لوكام، دار سحر للنشر، تونس، ط:1، 2009م.
106. تلوين الخطاب، لصابر الحباشة، الدار المتوسطية، تونس، ط: 1، 2007م.

107. التمثيل والمحاضرة، لأبي منصور الثعالبي، تحقيق وشرح د. قصي الحسين، مكتبة الهلال، بيروت، ط: 1، 2003م.

108. تهذيب اللغة، لأبي منصور الأزهري، تحقيق محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط:1، 2001م .

109. التواصل نظريات وتطبيقات، لمجموعة من الباحثين، بإشراف د. محمد عابد الجابري، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط: 1، 2010م.

110. التواصل والتثاقف، لمجموعة من الباحثين، منشورات عالم التربية، المغرب، ط1، 1431هـ . 2010م.

111. الثقافة والمثقفون في الوطن العربي، مجموعة باحثين، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط: 1، 1992م.

112. ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ط: 1، 1384هـ. 1965م.

113. الجانب الاعتزالي عند الجاحظ، بلقاسم الغالي، دار ابن حزم، بيروت، ط: 1، 1420هـ . 1999م.

114. الجانب الخلقي في الشعر الجاهلي، د. زهري صبري الخواجا، دار الناصر، القاهرة، مصر، ط: 1، 1404هـ . 1984م.

115. المنطق عند الفارابي ، تحقيق رفيق العجم وماجد فخري، دار المشرق، بيروت، ط:1، 1985م.

116. جدلية المصطلح والنظرية النقدية، د. توفيق الزيدي، دار قرطاج، تونس، ط: 1، 1998م.

117. الجرح والتعديل، عبدالرحمن بن أبي حاتم الرازي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1372هـ .1953م.

118. جماليات السؤال والجواب، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط: 1، 1426هـ . 2005م.

119. جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، د. شكري المبخوت، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، ط: 1، 1993م.

120. جمهرة أشعار العرب، لأبي زيد القرشي، حققه وعلق عليه وزاد في شرحه الدكتور محمد علي الهاشمي، دار القلم، سوريا، دمشق، ط: 3، 1419هـ . 1999م.
121. الجنى الداني في حروف المعاني، للحسن بن قاسم المرادي، تحقيق د. فخر الدين قباوه، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 1، 1413هـ . 1992م.
122. جوهر الكنز، تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة، لأحمد بن إسماعيل الحلبي، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، مصر، الإسكندرية، د.ط، د. ت.
123. الحجاج بين المنوال والمثال، نظرات في أدب الجاحظ وتفسيرات الطبري، د. علي الشبعان، مسكيلياني للنشر، تونس، ط: 1، 2008م.
124. الحجاج بين النظرية والأسلوب، عن كتاب نحو المعنى والمبنى، لباتريك شارودو، ترجمة: د. أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد، ليبيا، بنغازي، ط: 1، 2009م.
125. الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر، د. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، دار الكتاب الجديد، ليبيا، بنغازي، ط: 1، 2008م.
126. الحجاج في الشعر العربي القديم، من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، د. سامية الدريدي، عالم الكتب، الأردن، ط: 1، 1428هـ . 2008م.
127. الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، د. عبد الله صولة، دار الفارابي، لبنان، بيروت، وكلية الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، منوبة، تونس، ط: 2، 2007م.
128. الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل، بحث في الأشكال والاستراتيجيات ، د. علي الشبعان، دار الكتاب الجديد، بنغازي، ليبيا، ط: 1، 2010م.
129. الحجاج والمغالطة، من الحوار في العقل إلى العقل في الحوار، د. رشيد راضي، دار الكتاب الجديد، بنغازي، ليبيا، ط: 1، 2010م.
130. الحجاج، لكريستينان بلانتان، ترجمة د. عبد القادر المهيري، مراجعة د. عبد الله صولة، المركز الوطني للترجمة تونس، ط: 1، 2009م.
131. حرفة الكتابة العلمية، مايكل ألّي، ترجمة د. محمد عوض خطاب، جامعة الملك سعود، الرياض، ط: 1، 1427هـ . 2006م.
132. الحركة النقدية حول مذهبي أبي تمام تاريخها وتطورها في النقد العربي، د. محمود

الربداوي، دار الفكر، دمشق، د. ط، د. ت.

133. الحضارة، الثقافة، المدنية، دراسة المسيرة المصطلح ودلالة المفهوم، نصر محمد عارف، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي، أمريكا، والدار العالمية للكتاب الإسلامي، الرياض، ط:2، 1415هـ . 1995م.

134. الحضارة، دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، سلسلة عالم المعرفة، عدد:238، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.

135. حفريات المعرفة، ميشال فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط: 3، 2005م.

136. الحق الإسلامي في الاختلاف الفكري، د. طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط: 1، 2005م.

137. الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، د. الصادق قسومة، مسكيلياني للنشر، تونس، ط:1، 2009م.

138. الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية، د.محمد نظيف، دار أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، ط: 1، 2010م.

139. الحوار ومنهجية التفكير النقدي، د. حسان الباهي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط: 1، 2004م.

140. الحوار، الذات والآخر، د. عبد الستار الهيتي، كتاب الأمة 99، قطر، د. ط، د.ت.

141. حوارات من أجل المستقبل، د. طه عبد الرحمن، الشبكة العربية للأبحاث، بيروت، ط: 1، 2011م.

142. الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، د. محمد القاضي، دار الغرب الإسلامي، بيروت . لبنان، وكلية الآداب، منوبة، تونس، ط: 1، 1998م.
143. الخبر في السرد الغربي، الثوابت والمتغيرات، د. سعيد جبار، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط: 1، 1424هـ . 2004م.
144. الخصائص، لأبي الفتح ابن جني، تحقيق: محمد بن علي النجار، المكتبة العلمية، د.ط، د.ت.
145. خطاب التفاعل، شعر أبي تمام والنقد القديم ، د. توفيق الزيدي، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط: 1، 2000م.
146. خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، بيروت، ط: 3، 2003م.
147. الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، نبيل منصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط: 1، 2007م.
148. الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، الشعر الجاهلي نموذجاً ، د. محمد الناصر العجيمي، مركز النشر الجامعي، تونس، ومنشورات سعيدان، تونس، ط: 1، 2003م.
149. الخطاب والحجاج، د. أبو بكر العزاوي، الأحمدية للنشر، المغرب، ط: 1، 1427هـ . 2007م.
150. الخطة الشاملة للثقافة العربية، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ط:2، 1996م.
151. دائرة الأعمال اللغوية، مراجعات ومقترحات ، د. شكري المبخوت، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط: 1، 2010م.
152. دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1 ، د.ت.
153. دراسات في نقد الرواية، د. طه وادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:1، 1989م.
154. دفاع عن البلاغة، لأحمد حسن الزيات، عالم الكتب، القاهرة، ط: 2، 1967م.
155. دلائل الإعجاز، لعبد القاهر الجرجاني، تحقيق: الشيخ محمود شاكر، مكتبة المعارف،

الرياض، ومكتبة الخانجي، القاهرة، ط:5، 1424هـ .2004م.
156. دليل الناقد الأدبي، د. سعد البازعي، ود. ميجان الرويلي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط: 4، 2005م.
157. ديوان المعاني لأبي هلال العسكري، تحقيق: د. أحمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط: 1، 1424هـ . 2003م.
158. الذات الناقدة في النقد العربي القديم، د. ظافر الكناني، نادي أبها الأدبي، ط: 1، 1431هـ.2010م.
159. الذات عينها كآخر، بول ريكور، ترجمة وتقديم وتعليق د. جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط: 1، 2005م.
160. الذاتية في الوساطة بين المتنبي وخصومه، د. الجيلاني الغرابي، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ومحاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط: 1، 2001م.
161. ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، لمحمد بن عمر الزمخشري، تحقيق د. سليم النعيمي، دار إحياء التراث الإسلامي، بغداد، ط: 1، 1976م.
162. رسائل الانتقاد في نقد الشعر والشعراء، لمحمد بن أبي سعيد بن شرف القيرواني، تحقيق حسن حسني عبد الوهاب، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط: 1، 1404هـ . 1983م.
163. رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:1، 1399هـ.
164. رصف المباني في شرح حروف المعاني، لأحمد المالقي، تحقيق د. محمد الخراط، دار القلم، دمشق، ط: 3، 1423هـ . 2002م.
165. الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه، د. مازن المبارك، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط:1، 1960م.
166. رواية الشعر العربي، من بداية القرن الرابع حتى نهاية السابع، د. مصطفى حسين، دار النهضة العربية، القاهرة، د. ط، د. ت.
167. رواية اللغة، د. عبد الحميد الشلقاني، دار المعارف، مصر، د. ط، د. ت.
168. الرواية والاستشهاد باللغة، دراسة لقضايا الرواية والاستشهاد في ضوء علم اللغة الحديث، د. محمد رجاء عيد، دار عالم الكتب، د. ط، 1976م.

169. روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع والمثاني، محمود الألوسي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط: 4، 1405هـ . 1985م.
170. الزاهر في معاني كلمات الناس، لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق د. حاتم الضامن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: 2، 1987م.
171. الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، هيثم الحاج علي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط: 1، 2008م.
172. زهر الآداب وثمر الألباب، لإبراهيم بن علي الحصري، تحقيق د. زكي مبارك، وزاد في ضبطه وشرحه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط: 4، د. ت.
173. سؤالات أبي حاتم السجستاني للأصمعي وردّه عليه (فحولة الشعراء)، لأبي حاتم السجستاني، حققه وعلق عليه وصنع فهارسه، محمد عودة سلامة أبو حرى، راجعه رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط: 1، 1994م.
174. سر الفصاحة، لعبدالله بن سنان الخفاجي، حققه وعلق عليه وصنع فهارسه: د.النبوي عبدالواحد شعلان، د.ط، د.ت.
175. السرد، جون ميشال آدم، ترجمة د. أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2011م.
176. السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، د. ضياء الكعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط: 1، 2005م.
177. السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، د. إبراهيم صحراوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، بيروت، ط: 1، 1429هـ . 2008م.
178. السرد العربي، مفاهيم وتجليات، د. سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، بيروت، ط:1، 2006م.
179. السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط: 2، 2000م.
180. السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال وتقليدها، د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط:2، 1389هـ . 1969م.

181. سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكالات، من الحداثة إلى العولمة، د.عبدالغني عماد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط:1، 2006م.
182. سير أعلام النبلاء، لمحمد بن أحمد الذهبي، حققه مجموعة من الباحثين، وأشرف على التحقيق: الشيخ شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:11، 1417هـ .1996م.
183. السيرة النبوية، لابن هشام، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبدالحفيظ شلبي، د.ط، د.ت.
184. السيميائية وفلسفة اللغة، لأمبرتو إيكو، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط: 1، 2005م.
185. سيميولوجيا الشخصية، فيليب هامون، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، ط: 1، 1990م.
186. الشخصية في قصص الأمثال العربية، دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية، د. ناصر الحجيلان، المركز الثقافي العربي، بيروت، النادي الأدبي في الرياض، ط: 1، 2009م.
187. شرح التلويح على التوضيح، لسعد الدين التفتازاني، تحقيق زكريا عميرات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 1، 1416هـ . 1996م.
188. شرح الشعر عند العرب، د. أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد، بيروت . لبنان، ط: 1، 2010م.
189. شرح شواهد المغني، لجلال الدين السيوطي، تحقيق محمد محمود الشنقيطي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، د. ت.
190. شرح متن ملحة الإعراب، لأبي محمد القاسم محمد الحريري، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط: 1، 1349هـ . 1930م.
191. شروح التلخيص، دار السرور، بيروت، د. ط، د. ت.
192. الشعر والشعراء، لابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، د.ط، 1423هـ .2003م.
193. الشعراء النقاد في العصرين الجاهلي والإسلامي، د. عبد اللطيف الحديدي، ط:1، 1418هـ . 1998م.

194. شعرية القراءة والتأويل في الرواية العربية، د. فتحي بوخالفة، عالم الكتب، الأردن، ط: 1، 2010م.
195. شعرية المكان في الرواية الجديدة، د. خالد حسين حسين، كتاب الرياض، ط: 1، 2000م.
196. شعرية النص النثري، مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، أبلاغ محمد عبد الجليل، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط: 1، 1423هـ . 2002م.
197. الشفاهية والكتابية، والتر.ج. أونج، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة: 182، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1414هـ . 1994م.
198. الصاحبي في فقه اللغة، لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق: أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.
199. صبح الأعشى في صناعة الإنشا، لأبي العباس، محمد بن علي القلقشندي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ط1، د. ت.
200. صناعة الكتّاب، لأبي جعفر محمد بن إسماعيل النحاس، تحقيق د. بدر أحمد ضيف، دار العلوم العربية، بيروت، ط: 1، 1410هـ . 1990م.
201. صناعة المعنى وتأويل النص، أعمال الندوة التي نظمها قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة منوبة، تونس، ط: 1، 1992م.
202. الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً، د. أحمد دهمان، من منشورات وزارة الثقافة السورية، ط: 2، 2000م.
203. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، د. محمد الولي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط: 1، 1990م.
204. الصورة الشعرية، بين النص التراثي والمعاصر، دراسة فنية تحليلية، د. حافظ المغربي، جامعة الملك سعود، الرياض، ط: 1، 1430هـ.
205. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: 3، 1992م.
206. ضوابط الرواية، دراسة تأصيلية، د. شيخه العطية، دار البصائر، القاهرة، ط: 1، 1430هـ . 2009م.

207. ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، د. عبد الرحمن الميداني، دار القلم، دمشق، ط: 7، 1425هـ . 2004م.
208. طبقات الشعراء، لعبدالله بن المعتز، قدم له وشرحه ووضع فهارسه د.صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط:1، 2002م.
209. طبقات النحويين واللغويين، لأبي بكر الزبيدي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1984م .
210. الطبيعة والثقافة، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط:3، 2005م.
211. طرائق تحليل القصة، د. الصادق بن الناعس قسومة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط: 1، 2000م.
212. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ليحيى بن حمزة العلوي، مكتبة المعارف، الرياض، د. ط، د. ت.
213. طريق الهجرتين وباب السعادتين، لابن قيم الجوزية، حققه محمد أجمل الإصلاحي، وخرج أحاديثه زائد بن أحمد النشيري، إشراف بكر بن عبد الله أبو زيد، دار عالم الفوائد، مكة المكرمة، ط: 1، 1429هـ.
214. عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صفاقس، تونس، 1998م.
215. عبد القاهر الجرجاني، بلاغته ونقده، د. أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات، الكويت، ط: 1، 1393هـ . 1973م.
216. عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، بيروت، ومنشورات الاختلاف، بيروت، ط: 1، 1429هـ . 2008م.
217. العطاء النقدي للخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، د. عبد الله بن صالح العريني، دار كنوز إشبيليا، السعودية، الرياض، ط: 1، 1431هـ . 2010م.
218. العقل الأخلاقي العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط: 2، 2006م.

219. علم الاجتماع، المفاهيم الأساسية، تحرير جون سكوت، ترجمة محمد عثمان، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط: 1، 2009م.
220. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار، ودار عالم المعرفة، ط: 1، 1992م.
221. عَلَم الجذل في علم الجدل، لنجم الدين الطوفي، تحقيق فولفهارت هاينريش، فيسبادن، سلسلة المنشورات الإسلامية (32)، 1408هـ . 1987م.
222. علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، د. الصادق بن الناعس قسومة، عمادة البحث العلمي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ط:1، 1430هـ . 2009م.
223. علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، ط: 1، 1431هـ . 2011م.
224. علم العنونة، د.عبد القادر حليم، دار التكوين، دمشق، ط: 1، 2010م.
225. علم الموازنة بين الرواة، د. محمد خروبات، مطبعة الوراقة الوطنية، المغرب، مراكش، ط: 1، 2010م.
226. علم النفس الثقافي، برتران ترواداك ترجمة حكمة خوري، وجوزف بورزق، دار الفارابي، بيروت، ط: 1، 1430هـ .2009م.
227. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق القيرواني، حققه وعلق عليه ووضع فهارسه: د.النبوي شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:1، 1420هـ .2000م
228. عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، د. عبد السلام عشير، أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، ط: 1، 2006م.
229. العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، د.محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط:1، 1998م.
230. عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط: 1، 2000م.
231. عيار الشعر، لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق د. عبد العزيز المانع، دار العلوم، الرياض، ط: 1، 1405هـ . 1985م.

232. عيون الأخبار، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، د. ط، 1343هـ . 1925م.

233. فتنة المتخيَّل، د. محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط: 1، 2002م.

234. الفروق في اللغة، لأبي هلال الحسن بن عبد الله العسكري، حققه وعلق حواشيه ووضع فهارسه جمال عبد الغني مدغمش، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط: 1، 1422هـ . 2002م.

235. فكر الانتماء في زمن العولمة، وقفات مع المفهومات والتطبيقات، د. علي النملة، مكتبة العبيكان، الرياض، ط: 1، 1427هـ . 2006م.

236. فكرة الثقافة، تيري إيجلتون، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار، سورية، ط: 1، 2007م.

237. الفلسفة الأخلاقية، لمونيك كانتو ورونين أدجيان، ترجمة د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة، لبنان، ط: 1، 2010م.

238. الفلسفة واللغة، نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، د. الزواوي بغورة، دار الطليعة، بيروت، ط: 1، 2005م.

239. فن القصة، د. محمد نجم، دار الثقافة، بيروت، د. ط، د. ت.

240. الفهرست، لابن النديم، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت .

241. في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، د. طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط: 3، 2007م.

242. في الأدب الجاهلي، د. طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ط: 11، د. ت.

243. في الخطاب السردي، نظرية قريماس، د. محمد الناصر العجيمي، الدار العربية للكتاب، تونس، د. ط، د. ت.

244. في المصطلح النقدي، د. أحمد مطلوب، من منشورات المجمع العلمي، بغداد، ط: 1، 1423هـ . 2002م.

245. في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، ط: 1، 2002م.

246. في نظرية الرواية، د. عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة

والفنون والآداب، الكويت، ط: 1، 1998م.
247. في نظرية العنوان، خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، ط: 1، 2007م.
248. قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، د. سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: 1، 1997م.
249. القاموس المحيط، للفيروزآبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط: 6، 1419هـ . 1998م.
250. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، أوزالد ديكرو وجان ماري سشايفر، ترجمة د. منذر العياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت . لبنان، ط: 2، 2007م.
251. القاموس الموسوعي للتداولية، جاك موشلر وآن ريبول، ترجمة مجموعة من الأساتذة والباحثين بإشراف عز الدين مجدوب، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط: 1، 2010م.
252. قضايا المتكلم في اللغة والخطاب، ندوة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، دار المعرفة، تونس، ط: 1، 2006م.
253. قضية أشعر الشعراء في موازين النقد الأدبي، د. عبد الله العريني، دار كنوز إشبيليا، الرياض، ط: 1، 1431هـ.
254. قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، من الأصول إلى القرن السابع، د. أحمد الودرني، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط: 1، 1424هـ . 2004م.
255. الكامل في اللغة والأدب، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، حققه وعلق عليه وصنع فهارسه: د.محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:4، 1425هـ .2004م .
256. كتاب الاشتقاق، محمد بن الحسن ابن دريد، تحقيق عبد السلام هارون، دار الخانجي، القاهرة، ط: 1، 1378هـ . 1958م.
257. كتاب الأمالي، لأبي علي القالي، تحقيق علي محمد زينون، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط: 1، 1429هـ . 2008م.
258. كتاب الحروف، لأبي نصر الفارابي، تحقيق وتقديم محسن مهدي، دار الشروق، بيروت، ط:1، 1390ه.1968م .
259. كتاب الحيوان، لأبي عثمان الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د. ط، 1416هـ . 1996م.

260. كتاب الخطابة، لأرسطو، ترجمة عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، المغرب، ط: 1، 2008م.

261. كتاب الصناعتين، لأبي هلال الحسن بن عبد الله العسكري، تحقيق علي بن محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط: 1، 1427هـ . 2006م.

262. كتاب المعارف، لابن قتيبة، تحقيق: د. ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 6، 1992م.

263. كتاب الورقة، لأبي عبدالله محمد بن الجراح، تحقيق: د.عبدالوهاب عزام، وعبدالستار أحمد فرج، دار المعارف، القاهرة، ط:2، د.ت.

264. كتاب سيبويه، لأبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر المشهور بسيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، د. ت.

265. الكتاب في الحضارة الإسلامية، د. يحيى وهيب الجبوري، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط: 1، 1998م.

266. الكتاب، وصناعة التأليف، عند الجاحظ، د. عباس أرحيلة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ألمغرب، ط: 1، 2004م.

267. كتابات الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج (رسائله نموذجاً)، د. عمر سلمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط: 1، 2010م.

268. الكتابة من موقع العدم، (مساءلات حول نظرية الكتابة) ، د. عبد الملك مرتاض، دار الغرب، بيروت، ط: 1، 2003م.

269. الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية ، عبد الفتاح كيليطو، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط: 2، 2008م.

270. كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، حاجي خليفة، دار الفكر، بيروت، د. ط، 1982م.

271. الكشف عن مساوئ المتنبي، للصاحب بن عباد، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، ط: 1، 1385هـ.

272. الكفاية في علم الرواية، للخطيب البغدادي، تحقيق: أحمد عمر هاشم، دار الكتاب العربي،

بيروت، ط:1، 1405هـ .1985م .

273. الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، د. سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط: 1، 1417هـ . 1997م.

274. الكلمة، دراسة في اللسانيات المقارنة، د. محمد الهادي عيّاد، مركز النشر الجامعي، ودار سحر المعرفة، ط: 1، 2010م.

275. الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، لأبي البقاء أيوب بن موسى الكفوي، تحقيق د. عدنان درويش ومحمد المصري، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط: 2، 1413هـ . 1992م.

276. كيف يحكي النقاد ؟ السرد النقدي وقراءة النقد الأدبي بوصفه سرداً، د. مجدي أحمد توفيق، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، ط: 1، 2004م.

277. لسان العرب، لمحمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت، ط: 1، 2000م.

278. اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، د. طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، بيروت . لبنان، ط: 1، 1998م.

279. لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، د. محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: 2، 2006م.

280. اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية نقدية في قضايا التلقي وإشكالاته، د. حافظ إسماعيل علوي، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط: 1، 2009م.

281. اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية، والتأويل العربي الإسلامي، عمارة ناصر، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف بيروت، دار الفارابي، بيروت، ط:1، 1428هـ . 2007م.

282. اللغة والحجاج، د. أبو بكر العزاوي، مؤسسة الرحاب الحديثة، لبنان، بيروت، ط:1، 2009م.

283. اللغة والخطاب، لعمر أوكان، دار أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، د. ط، 2001م.

284. اللغة، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط: 4، 2005م.

285. الماركسية وفلسفة اللغة، لميخائيل باختين، ترجمة محمد البكري ود. يمنى العيد، دار توبقال، المغرب، ط: 1، 1986م.
286. المبدأ الحواري، وميخائيل باختين .، تزفيتان تودوروف، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط: 2، 1996م.
287. المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب تلقي القدماء لشعره، د. حسين الواد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط: 2، 2004م.
288. المثاقفة والأسلمة، د. حسن الهويمل، دار المسلم، الرياض، ط:1، 1416هـ.1995م.
289. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، مساهمة في نقد النقد، د. إبراهيم خليل، دار مجدلاوي، الأردن، ط: 1، 2010م.
290. المثاقفة وتحولات المصطلح، د. زياد الزعبي، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، ط:1، 2007م.
291. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، قدم له وحققه وشرحه وعلق عليه د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ط: 2، 1403هـ . 1983م.
292. مجالس العلماء، لأبي القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط: 3، 1420هـ . 1999م.
293. مجالس ثعلب، لأبي العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، شرح وتحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر . ط: 2، د. ت.
294. محاضرات في علم اللسان العام، فرديناند دي سوسير، ترجمة: عبد القادر قنيني، دار أفريقيا الشرق، د. ط، 2008م.
295. المختارات الشعرية، وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، د. إدريس بلمليح، منشوارت كلية الآداب بالرباط، ط: 1، 1995م.
296. مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط: 1، 1418هـ . 1998م.
297. مدونة الشواهد البلاغية في التراث البلاغي العربي، د. مراد بن عياد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، تونس، ط: 1، 2001م.

298. مراتب النحويين، لأبي الطيب اللغوي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ط:2، 1974م .

299. المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، د. عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط: 1، 1998م.

300. المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، د.عبدالعزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة: 272، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1422هـ . 2001م.

301. المرزباني والموشح، د. منير سلطان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ط: 1، 1978م.

302. المروي له في الرواية العربية، د. علي عبيد، دار محمد علي الحامي، تونس، ط:1، 2003م.

303. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، لجلال الدين السيوطي، شرح وتعليق محمد جاد المولى بك، ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت . لبنان، د. ط، 1408هـ . 1987م.

304. المسؤولية النقدية في كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني، د. عبد الله بن عبد الرحمن بانقيب، عالم الكتب الحديثة، الأردن، إربد، ط: 1، 2011م.

305. مسند الإمام أحمد، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعراج الدولية، الرياض، ط:1، 1414هـ.1994م.

306. مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 2000م.

307. مشكلة الثقافة، مالك بن نبي، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط:12، 1427هـ . 2006م.

308. مشكلة السرقات في النقد الأدبي، د. محمد مصطفى هدارة، المكتب الإسلامي، بيروت، ط: 3، 1401هـ . 1981م.

309. مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، د. ناصر الدين الأسد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط: 7، 1988م.

310. مصطلح الحديث وأثره على الدرس اللغوي عند العرب، شرف الدين علي الراجحي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط:1، 1985م.
311. المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط: 1، 2003م.
312. مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي، بحث في العناصر النقدية والموارد الفكرية، د. صالح أزوكاي، عالم الكتب، الأردن، إربد، ط: 1، 1431هـ . 2010م.
313. مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول والامتداد، د. مولاي علي بوخاتم، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط:1، 2005م.
314. مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، قضايا ونماذج، د. الشاهد البوشيخي، دار القلم، المغرب، ط: 1، 1413هـ . 1993م.
315. مصطلحات بلاغية ونقدية في كتاب البيان والتبيين، د. الشاهد البوشيخي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط: 1، 1402هـ . 1982م.
316. المضمر، لكاترين أوريكيوني، ترجمة ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، بدعم من مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط: 1، 2008م.
317. المشيرات المقامية في اللغة العربية، د.نرجس باديس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط:1، 2009م.
318. معالم على طريق تحديث الفكر العربي، سلسلة عالم المعرفة، عدد:115، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 1987م.
319. معترك الأقران في إعجاز القرآن، لجلال الدين عبد الرحمن السيوطي، تحقيق علي البجاوي، دار الفكر العربي، بيروت، د. ت.
320. معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، لياقوت الحموي، تحقيق د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط: 1، 1993م.
321. معجم السرديات، لمجموعة من الباحثين، بإشراف د. محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، ط: 1، 2010م.
322. معجم الشعراء، للمرزباني، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، دار إحياء الكتب العربية،

القاهرة، ط:1، 1379هـ .1960م .

323. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط: 1، 1427هـ . 2006م.

324. معجم المصطلحات الثقافية بين الجاحظ والتوحيدي، د. طيبة صالح الشذر، دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ط: 1، 1431هـ . 1432 . 2009م . 2010م.

325. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط: 1، 1984م.

326. المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة، بإشراف أوزوالد دوكرو، جان، ماري شافار، ترجمة د. عبد القادر المهيري، ود. حمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط: 1، 2011م.

327. معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، ط: 1، 1989م.

328. معجم تحليل الخطاب، بإشراف: باتريك شارودو و دومينيك منغو، ترجمة: د.عبد القادر المهيري، ود. حمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط: 1، 2008م.

329. المعمرون والوصايا، لأبي حاتم السجستاني، تحقيق عبد المنعم عامر، دار إحياء الكتب العربي، عيسى البابي الحلبي، 1961م.

330. مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، ميشال عاصي، دار العلم للملايين، بيروت، ط: 1، 1394هـ . 1974م.

331. مفتاح العلوم، لأبي يعقوب يوسف بن محمد السكاكي، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط: 1، 1420هـ.

332. مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، دينس كوش، ترجمة د. منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط:1، 2007م.

333. مفهوم الخيال، ووظيفته في النقد العربي القديم والبلاغة، د. فاطمة سعيد حمدان، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط: 1، 1421هـ . 2000م.

334. المقابسات، لأبي حيان التوحيدي، حققه وقدم له د. محمد توفيق حسين، مطبعة الإرشاد، بغداد، ط: 1، 1970م.
335. مقالات في تحليل الخطاب، لمجموعة من الأساتذة والباحثين، تقديم حمادي صمود، منشورات كلية الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، منوبة، وحدة البحث في تحليل الخطاب، ط: 1، 2008م.
336. مقدمة إلى علم الاجتماع العام، غي روشيه، ترجمة مصطفى دندشلي، مكتبة الفقيه، بيروت، ط:1، 2002م.
337. مقدمة ابن الصلاح، خرج نصوصها وعلق عليها: د.مصطفى ديب البغا، دار العلوم الإنسانية، دمشق، ط:1، 1404هـ .1984م.
338. مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع، د. عباس أرحيلة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، ط: 1، 2003م.
339. مقدمة في نظرية المقارنة، د. عز الدين المناصرة، دار الكرمل، الأردن، ط:1، دت.
340. مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ، ترجمة الحسين سبحان وفؤاد الصفا، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط: 1، 1992م.
341. ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ت. س. إليوت، ترجمة د. شكري عياد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط: 1، 2010م.
342. ملامح في تراث العرب النقدي، د. محمد الجادر، منشورات دار الجاحظ، بغداد، ط: 1، 1983م.
343. المناحي الفلسفية عند الجاحظ، د. علي أبو ملحم، دار الطليعة، بيروت، ط: 2، 1988م.
344. مناهج الفكر العربي المعاصر في دراسة قضايا العقيدة والتراث، شاكر أحمد السحمودي، مركز تأصيل للدراسات والبحوث، جدة، ط:1، 1431هـ.2010م.
345. مناهج بلاغية، د. أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات، الكويت، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط: 1، 1393هـ . 1973م.
346. المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي: الأصول والامتداد، د. أحمد المتوكل، دار الأمان، المغرب . الرباط، ط: 1، 1427هـ . 2006م.

347. منطق الكلام، من المنطق الجدلي الفلسفي إلى المنطق الحجاجي الأصولي، د. حمو النقاري، دار الأمان، المغرب، الرباط، ط: 1، 1426هـ . 2005م.
348. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني، تحقيق: د.محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط:4، 2007م.
349. المنهاج في ترتيب الحجاج، لأبي الوليد الباجي، ومعه السراج على المنهاج، لأبي عبد الله بن عبد السلام عمر علوش، مكتبة الرشد، الرياض، ط: 1، 1425هـ . 2004م.
350. الموازنة ين شعر أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط: 4، د. ت.
351. مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة عمو، وزارة الثقافة، دمشق، ط:1: 1996م.
352. موسوعة الحجاج: مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، إعداد وتقديم د. حافظ إسماعيل علوي، عالم الكتب الحديث، الأردن، عمّان، ط: 1، 1431هـ . 2010م.
353. موسوعة السرد العربي، د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط: 2، 2008م.
354. موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط:1، 1996م.
355. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء؛ تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ط، د. ت.
356. الموقف من القص في التراث النقدي، د. ألفت كمال الروبي، مركز البحوث العربية، القاهرة، د. ط، د. ت.
357. ميتافيزيقيا اللغة، د. لطفي عبد البديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط: 1، 1996م.
358. نحو منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده، د. مصطفى عليان، دار البشير، الأردن، عمان، ط: 1، 1412هـ . 1992م.

359. النحو والصرف في مناظرات العلماء ومحاوراتهم، حتى نهاية القرن الخامس الهجري عرض ونقد، د. محمد آدم الزاكي، مكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، 1404هـ . 1984م.
360. النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، فيكتور اليسوعي، دار الشروق، القاهرة، ط:1، 1407هـ . 1987م.
361. نزهة الألباء في طبقات الأدباء، لأبي البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط: 1، 1418هـ . 1998م.
362. النص السردي، تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ودار الأمان، الرباط، ومنشورات الاختلاف، بيروت، ط: 1، 1431هـ . 2010م.
363. النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، فان دايك، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، ط: 1، 2000م.
364. نظام الربط في النص العربي، د. جمعة عوض الخباص، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط:1، 1428هـ . 2008م.
365. نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، د. أمجد الطرابلسي، من مطبوعات الجامعة السورية، دمشق، ط: 1، 1956م.
366. نظرية أفعال الكلام، كيف ننجز الأشياء بالكلام؟، جون لانكشو أوستين، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، ط: 2، 2008م.
367. نظرية الأدب، رينيه ويليك، وأوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د. ط، د. ت.
368. نظرية الأعمال اللغوية، د. شكري المبخوت، مسكيلياني للنشر، تونس، ط: 1، 2008م.
369. نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، لبول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط: 2، 2006م.

370. نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، د. رايص نور الدين، مطبعة ساميس، فاس، المغرب، ط: 1، 1428هـ . 2007م.
371. النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، جوين كوين، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط: 1، 2000م.
372. نظرية علم الدلالة (السيمانطيقا) راث كيمبسون، ترجمة عبد القادر قنيني، الدار العربية للعلوم، بيروت، ودار الأمان، المغرب، ومنشورات الاختلاف، بيروت، ط: 1، 1430هـ . 2009م.
373. نظرية علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط: 1، 1985م.
374. نظم الدرر في تناسب الآي والسور، لبرهان الدين البقاعي، تحقيق عبدالرزاق المهدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1415هـ.
375. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ط، د.ت.
376. النقد البنيوي للحكاية، رولان بارت، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط:1، 1408هـ . 1988م.
377. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي، بيروت، ط: 3، 2005م.
378. نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي، د. عبد العزيز جسوس، المطبعة والوراقة الوطنية، المغرب، مراكش، ط: 2، 2008م.
379. نقد الشعر عند العرب، حتى القرن الخامس للهجرة، د. أمجد الطرابلسي، ترجمة د. إدريس بلمليح، دار توبقال، المغرب، ط: 1، 1993م.
380. النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، د. نعمة العزاوي، دار الحرية، بغداد، ط: 1، 1978م.
381. النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ط، 2003م.

382. نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، د. محمد الدغمومي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ط:1، 1420هـ.1999م.

383. نقد النقد، تزيفتان تودوروف، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط: 1، 1986م.

384. نقد كتاب الموازنة بين الطائيين، د. محمد رشاد صالح، (إسماعيل زاده)، دار الكتاب العربي، بيروت، ط: 2، 1407هـ . 1987م.

385. النكت في إعجاز القرآن، ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، حققها وعلق عليها محمد خلف الله أحمد ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط: 4، د. ت.

386. النوادر في اللغة، لأبي زيد الأنصاري، تحقيق ودراسة د.محمد عبد القاهر أحمد، دار الشروق، القاهرة، ط:1، 1401هـ .1980م.

387. الهوامل والشوامل، لأبي حيان التوحيدي، تحقيق أحمد أمين، والسيد أحمد صقر، دار الحياة، القاهرة، ط: 1، 1951م.

388. الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي بن محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط: 1، 1427هـ . 2006م.

389. الوصف في الشعر العربي، في القرن الثاني للهجرة، د. بسمة نهى الشاوش، مسكيلياني للنشر، تونس، ط: 1، 2010م.

390. الوصف في النص السردي، بين النظرية والإجراء، د. محمد نجيب العمامي، دار محمد علي الحامي، تونس، ط: 1، 2010م.

391. الوصفية مفهومها ونظامها في النظريات اللسانية، د. رفيق بن حمودة، دار محمد علي الحامي، تونس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط: 1، 2004م.

392. وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث، د. سامي منير، دار المعارف، القاهرة، د. ط، د. ت.

393. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن خلكان،

تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د. ط، د. ت.

ثانياً: الرسائل العلمية:

1. الإقصاء والممانعة في التراث العربي، سحيم عبد بني الحسحاس نموذجاً، رسالة دكتوراه لمحمد الدوسري، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، 1432هـ . 2011م.
2. بلاغة الاحتجاج العقلي في القرآن الكريم، رسالة دكتوراه، لزينب بنت عبد اللطيف كردي، قسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1430هـ.
3. الحكاية النقدية، دراسة وتحليل، رسالة ماجستير، لزهور بنت سرحان القرشي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 1429هـ . 2008م.
4. خطاب المناظرة في التراث العربي الإسلامي، مقاربة لآليات بلاغة الإقناع، رسالة دكتوراه، لعبداللطيف عادل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض، مراكش، المغرب، 1424هـ . 2003م.
5. الرواية الشفهية ونقد الشعر في القرنين الأول والثاني ، رسالة ماجستير، للطالب لصابر محمد السيد قطب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 2003م .
6. شخصية الناقد في النقد العربي القديم، لحنان إبراهيم خلّوف، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، 2005م.
7. ظاهرة اختلاف الرواية في نصوص الشعر العربي القديم، أسباب ومعايير المفاضلة بين الروايات، رسالة ماجستير، لخيرية علي عبده الشاطر، كلية التربية للبنات، مكة المكرمة، 1415هـ.
8. المجالس الشعرية والنقدية في مجالس الخليفة، هارون الرشيد، رسالة ماجستير، لعبد الله بن أحمد الذنيبان، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، عمان، 2007م.
9. مقاصد الكتابة والقراءة في النقد العربي القديم، القرنان الثالث والرابع نموذجاً، لخديجة غفيري، وحدة النص القديم والمناهج الحديثة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، أكدال، المغرب، 2006 . 2007م.
10. الموازنات في النقد العربي، حتى نهاية القرن الخامس الهجري، رسالة دكتوراه، لحمود بن

حسين يونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، القاهرة، 1997 . 1998م.
11. نظرية تكامل المعارف في الفكر العربي، دراسة في آليات الاشتغال اللغوي والبلاغي في مشروع طه عبد الرحمن، رسالة دكتوراه، لمحمد همام، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض، مراكش، المغرب، 1423هـ . 2002م.
12. النقد الأدبي ومصادره في كتاب الموشح للمرزباني، رسالة دكتوراه لسعاد بنت فريج الثقفي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1430هـ.

ثالثاً: المجلات والدوريات:

1. «الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي القديم»، د. محمد مصطفى هدارة، مجلة فصول ، ج: 6، ع: 1، أكتوبر . ديسمبر، 1985م.
2. «الأدب المقارن مثاقفة»، د. محمد بن عيّاد، حوليات الجامعة التونسية ، ع: 50، 2006م.
3. «استعارية مصطلح الفحولة»، إبراهيم أسكيار، مجلة جذور ، النادي الأدبي في جدة، ع: 23، السنة التاسعة، صفر: 1427هـ.
4. «الإقناع بواسطة التخييل»، د. حميد لحمداني، مجلة جذور ، النادي الأدبي بجدة، ج:4، مج: 2، جمادى الآخرة، الآخرة: 1421هـ . سبتمبر 2000م.
5. «أمثولة العبد الآبق»، لبدوي محمد، مجلة فصول ، ع: 4، ج: 15، شتاء 1997م.
6. «بلاغة الحوار، المجال والحدود»، د. محمد العمري، مجلة أدب ونقد ، ع: 61، سبتمبر: 2004م.
7. «بين القصة الخبرية والقصة الأدبية»، د. محمد سيد محمد، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، جامعة الكويت، ع: 12، ج: 3، 1983م.
8. «التداخل الثقافي»، د. محمود الربداوي، مجلة التراث العربي ، العدد: 98، السنة:25، حزيران، 2005م.
9. «التشبه بالآخر من خلال بعض كتب التراث، أو في حدود المثاقفة»، د. آمال قرامي، حوليات الجامعة التونسية ، العدد: 51، 2006م.
10. «تكامل المعارف، اللسانيات والمنطق والفلسفة»، حوار أجراه مع الدكتور طه عبد الرحمن كل من: د. محمد العمري، ود. حمو النقاري، د. محمد الباهي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية

: ع: 2، 1988م.

11. «جهود أبي عبيدة في رواية الشعر»، د. زكي الفجر، مجلة المورد ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ع: 20، ج: 301، 1423هـ . 2002م.

12. «الخطاب المقدماتي»، د. عبد الواحد بن ياسر، مجلة جذور ، النادي الأدبي في جدة، ج: 47، مج: 12، محرم: 1424هـ . مارس: 2003م.

13. «حول اللغة المحمولة المجازية للنقاد العرب»، عبد الفتاح كيليطو، المجلة العربية للثقافة ، سنة: 16، ع: 33، ذو القعدة: 1417هـ .مارس: 1997م.

14. «حول وصية أبي تمام للبحتري»، خليفة الوقيان، مجلة علامات ، النادي الأدبي بجدة، ج: 25، م: 7، جمادي الأولى: 1418هـ، سبتمبر 1997م.

15. «دراما المجاز»، د. لطفي عبد البديع، مجلة فصول ، ع: 2، ج: 6، 1986م.

16. «رسالة في المودة والخلطة، لأبي عثمان الجاحظ»، تحقيق د. حاتم الضامن، مجلة المورد ، وزارة الثقافة العراقية، بغداد، ج: 7، ع: 4، 1978م.

17. «الرونق في النقد العربي القديم»، د. جمال محمد مقابلة، مجلة عالم الفكر ، الكويت، ع: 2، ج: 30، أكتوبر . ديسمبر: 2001م.

18. «الشاعر العربي القديم، بين جمهوره ورواة شعره»، د. زكي العاني، مجلة المورد ، وزارة الشؤون الثقافية، بغداد، ع: 1، 2005م.

19. «الصيغة الإنسانية للدلالة»، مجلة فصول ، ع: 2، 1986م.

20. «العقل المستعار، بحث في إشكالية المنهج في النقد الأدبي العربي الحديث»، د.صالح بن سعيد الزهراني، مجلة جامعة أم القرى ، لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج:13، ع: 22، ربيع أول، 1422هـ.

21. «فاعلية المثاقفة الحضارية في جدلية الإبداع والتلقي بين الجاحظ وأرسطو في كتاب الحيوان»، يوسف غيوه، مجلة جذور ، النادي الأدبي في جدة، ج: 24، م:11، جمادي الأولى 1428هـ . مايو: 2007م.

22. «فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص»، د. عبد الملك مرتاض، مجلة علامات ، نادي جدة الأدبي، 1991م.

23. «قراءة محدثة في ناقد قديم»، د. جابر عصفور، مجلة فصول ، ديسمبر، 1985م.
24. «قصة نقد أم جندب وعلقمة الفحل»، د. محمد بن عبد الرحمن الهدلق، مجلة جامعة الملك سعود ، م: 2، الآداب (1)، 1410هـ . 1990م.
25. «الكتابة والنص»، د. الشيخ بوقرة، مجلة جذور ، نادي جدة الأدبي، ح: 19، مج: 9، محرم: 1426هـ . مارس: 2005م.
26. «المتلقي في دراسات إعجاز القرآن»، د. نور الهدى باديس الغويري، حوليات الجامعة التونسية ، العدد: 35، 1994م.
27. «مراتب الحجاج وقياس التمثيل»، د. طه عبد الرحمن، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، المغرب، فاس، ع: 9، 1987م.
28. «مساءلة مفهوم المثاقفة»، د. خليل السعداني، مجلة فكر وأدب ، العدد: 11، سبتمبر 1998م.
29. «المقايسة النقدية قبل القاضي الجرجاني»، د. يوسف بكّار، مجلة آفاق الثقافة والتراث ، ع: 11، السنة: 3، رجب: 1416هـ.
30. «مقدمة الكتاب في اللغة والاصطلاح»، د. عباس أرحيلة، مجلة جذور ، النادي الأدبي في جدة، ج: 11، مج: 6، شوال: 1423هـ . ديسمبر: 2002م.
31. «من ألف فقد استهدف»، د. عباس أرحيلة، مجلة المناهل ، وزارة الثقافة المغربية، ع: 69.70، السنة: 26، ذو القعدة: 1424هـ، يناير: 2004م.
32. «من إشكاليات المثاقفة في النقد الأدبي العربي الحديث»، د. سعد البازعي، مجلة عالم الفكر ، ج: 28، ع: 4، أبريل- يونيو 2000م.
33. «منطلقات التفكير الثقافي في المثاقفة التراثية»، د. محمد مريسي الحارثي، جريدة الرياض ، العدد (13338)، الخميس: 18-11-1425هـ.
34. «هموم الناقد العربي المعاصر، في المصطلح . المنهج . المثاقفة»، د. علي خذري، مجلة العلوم الاجتماعية الإنسانية ، جامعة باتنة، الجزائر، العدد:9، 2004م.
35. «الناقد العربي وميثاق التواصل»، د. عبد السلام المسدي، مجلة علامات في النقد الأدبي ، ج: 15، ع: شوال، 1415هـ . مارس 1995م.

36. «نشأة النقد الأدبي عند العرب»، محمد اليعلاوي، حوليات الجامعة التونسية ، ع: 28، 1988م.

37. «النص الأدبي والمتلقي»، د. عبد النبي اصطيف، مجلة علامات في النقد الأدبي ، النادي الأدبي بجدة، ج: 21، م: 6، سبتمبر 1996م.

38. «النص الحجاجي العربي»، د. محمد العبد، مجلة جذور ، النادي الأدبي بجدة، ج: 21، م: 9، رجب: 1426هـ . سبتمبر: 2005م.

39. «نقد الشعر بين النحويين والشعراء»، د. وليد قصاب، مجلة آفاق الثقافة والتراث ، ع: 514، رمضان: 1426هـ.

40. «الهوية الثقافية، جدلية الثقافة والمثاقفة»، عبد الرزاق الداوي، مجلة المناهل ، وزارة الثقافة المغربية، السنة: 27، ع: 71 . 72، رجب: 1425هـ . سبتمبر: 2004م.

فهرس الموضوعات